MUZYKA POLSKA



III

MARZEC

1939

SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

MARZEC 1939 ROKU ROCZNIK VI ZESZYT III (XLI)

PIERWSZY ZARYS LIBRETTA OPERY „KRÓL ROGER — PASTERZ" KAROLA SZYMANOWSKIEGO

O genezie i skrystalizowaniu się libretta „Króla Rogera" dwukrotnie informował nas współtwórca tekstu opery, Jarosław Iwaszkiewicz. Po raz pierwszy zabrał głos w tej sprawie z okazji premiery dzieła na scenie opery warszawskiej w r. 1926 na łamach *Wiadomości Literackich,* drugi zaś raz pisał na ten temat w numerze tegoż tygodnika, poświęconym pamięci Kompozytora, dnia 2-go stycznia 1938 r. Wiadome było więc, że plan opery, pomysł akcji i ideologia dzieła wyszły od Szymanowskiego. Iwaszkiewiczowi zaś przypadło zadanie — jak je skromnie określił poeta — jedynie „wykonawcy słownego" pomysłów genialnego muzyka. Na karcie tytułowej opery widnieją obok siebie nazwiska Iwaszkiewicza i Szymanowskiego, jako autorów tekstu. Należało się to zaznaczenie Szymanowskiemu, ponieważ — po za autorstwem zasadniczego pomysłu libretta — utworzył on w nim kilka ustępów w akcie pierwszym i drugim, a ostatni akt niemal w całości sam już napisał. Te zwięzłe i przypisujące Szymanowskiemu należny mu udział w pracy nad tekstem „Króla Rogera" informacje mam możność rozszerzyć w bardzo wydatny sposób ogłoszeniem pierwotnego szkicu dramatu, który Kompozytor ofiarował mi w dniu 10-go stycznia 1928 r. Szkic ten, skreślony czerwonym atramentem na sześciu kartach wielkiego formatu, pismem drobnym i nader szybkim, w niektórych miejscach dość nieczytelnym, stanowi bardzo cenne źródło do studium twórczości Szymanowskiego. Kompozytor nie podał na rękopisie swoim daty, ani miejsca, w którym spisał

projekt swojego dramatu. W przybliżeniu jedynie dało by się ustalić te dane, ponieważ w końcowych zdaniach pisze Szymanowski, że po powrocie do Elizawetgradu, zabierze się do komponowania pieśni „Szalonego Muezzina" do słów Iwaszkiewicza, któremu zazdrości, że już się dostał do Warszawy. W każdym razie nie dokonał tego w rodzinnej Tymoszówce w r. 1918, skąd razem z matką, bratem i siostrami, musiał uchodzić w jesieni r. 1917 *).

Projekt swój pisał Szymanowski w formie listu do Jarosława Iwaszkiewicza, którego pragnął skłonić do wypracowania libretta i posyłał go razem z prywatnym listem, jak w zakończeniu „szkicu" zaznaczał. Później prawdopodobnie, w czasie wspólnego stylizowania tekstu w Warszawie, odebrał pewnie Szymanowski „szkic" od Iwaszkiewicza jako zbyteczny już skrypt i po kilku latach mnie dał na pamiątkę. Dzięki temu, mogę dzisiaj ogłosić ten zaiste bardzo cenny dokument dramatycznej inspiracji wielkiego muzyka w jego autentycznym brzmieniu i z zachowaniem formy oryginału. W ten sposób przybywa jedno więcej ważne źródło dla badań psychologii twórczości Karola Szymanowskiego.

Zdzisław Jachimecki

---

*) Od J. Iwaszkiewicza otrzymaliśmy bliższe dane, dotyczące czasu, w którym powstał projekt „Sycylijskiego dramatu". Znajdował się wówczas Szymanowski w Odesie na "Średnim Fontanie" w gościnie u p. Marianny Dawydowej. Ów prywatny list, o którym wspomina dalej prof. Jachimecki, jest do dziś dnia w posiadaniu Iwaszkiewicza i ma datę 27.X.1918. Pisze w nim m. inn. Szymanowski: „Posyłam Ci szkic „Sycylijskiego Dramatu", który mi zaświtał w głowie w Odesie pewnej bezsennej, hiszpańskiej nocy".

Określenie „hiszpańskiej" odnosi się do grasującej wówczas choroby „hiszpanki", która nie oszczędziła i Szymanowskiego, opóźniając jego wyjazd z Odesy (przyp. red.).

SZKIC SYCYLIJSKIEGO DRAMATU*)

Główne osoby.

1) Cesarz (ewentualnie Fryderyk).
2) Kobieta (Imię ? wschodnie ? Żona czy tylko faworyta z haremu, w każdym razie miłość dwojga zaznaczona silnie).
3) Mędrzec arabski nieodstępny towarzysz i przyjaciel Cesarza — jakby filozoficzne uzasadnienie najgłębszych jego instynktów.
4) Młodzieniec (Nieznajomy)

Oprócz tego możliwe inne osoby potrzebne do akcji np. z kleru w I akcie — jakiś stary Archidyakon starzec lub kilku takich replikujących na słowa Młodzieńca, mnisi czy mniszki — epizodyczne postacie ect. ect.)

AKT I.

Wnętrze Bizantyjskiej świątyni (Capella palatina ? do dziś istniejąca i łącząca w sobie bizantynizm wieczny romański styl — normandzki i arabszczyznę). Mozajki: — przyćmione złote — Marmury czarne romański — Kosmaci — Plafon arabski w kształcie jaskrawo barwnych stalaktytów. Półcień — migające płomienie lamp i świec. Kadzidła, trybularze ect. ect. Tłum, kler w sztywnych bizantyńskich szatach (jak na mozajkach) ze złotogłowiu.

Surowy przepych i sztywność

Uwagi
Zasadniczy ton muzyki
Chór — ciągły prawie chóralny jakby liturgiczny śpiew na tle którego bieży akcya.

---

*) Podaję tekst w układzie i w pisowni oryginału. W miejscu wyrazów, których nie dało się odczytać, znajdują się kropki.

Uwaga Akcya powinna by
się zaczynać od jakiejś liturgii
— później dopiero wejście *Dworu*
i djalog wyjaśniający sytuacyę)

z podkładem bizant-oryentalnym. Pozorny chłód
mistycyzm z jakimś ukrytym, okrutnym i
bezlitosnym żarem w głębi. Dwór — osobna
grupa: przepych wyraźnie już arabsko-oryent.
w strojach i manierach. Trony *cesarza* i
kobiety z przodu sceny. *Mag arabski* tuż obok.
Treść rozmowy: (Może o tem mówić jakiś arcybiskup
Cesarzowi) polega na tem że dziś właśnie
przed Concilium ma się zjawić tajemniczy
Młodzieniec-Anachoreta-święty czy
też czarownik lub zgoła szarlatan (Stosunek
kleru musi być doń wrogi i despotyczny)
mieszkający w pieczarze — za którym lud
chodzi gromadami twierdząc, że to święty
i prorok, że czyni cuda ect. ect.

Tu powinien się odrazu zaznaczyć
stosunek wrogi *kleru* i pełen
zainteresowania ze strony *Cesarza*
Kobiety i *Arabskiego Maga.*

Niebawem zjawia się *Młodzieniec.*
W białej lnianej szacie, o ciemno miedzianych
włosach ozdobionych wieńcem z bluszczu
z kijem pielgrzymim otoczonym kwiatami
(w rodzaju tyrsu) w ręku.
Cudowny, tajemniczy uśmiech i spokój.
Wrażenie wśród tłumu. Poddanie się jego
czarowi. Postać à la Leonardo da Vinci
(z Louvru). Nito Jan Chrzciciel — lub nawet
młodziutki Chrystus — ni to młody Bachus.
Kontrast z otoczeniem w rodzaju
młodego Chrystusa wobec Synhedrionu.

Na scholastyczne pytania odpowiedzi pełne czaru. Najlepiej jakaś pełna cudownej prostoty *pieśń* o Bogu (Chrystusie), kontrastująca z mroczną wspaniałością zasadniczej muzyki.

Cesarz, Mag arabski i *Kobieta* (ta ostatnia zwłaszcza z właściwą kobietom impulsywnością) poddają się widocznie czarowi. Natomiast coraz wyraźniejsza nieprzyjaźń ze strony kleru. (Czy nie dobraby była jakaś straszna, stara *dyakonessa* (alt) na czele zakonnic .... fanatyczną nienawiść do Młodzieńca ?)

> *Uwaga*
> Technicznie trudna tu gradacya uczuć u tych trojga — zwłaszcza u *Maga arabskiego* który na tej ceremonji chrześcijańskiej oczywiście nie może mieć nic do powiedzenia i u kobiety—której jednak trzeba *kazać coś spiewać* można to jednak umieścić bezpośrednio przed wybuchem kiedy się ona rzuca Młodzieńcowi do nóg — czem wywołuje katastrofę.

(pieśń Młodzieńca powinna być trochę erotycznie-bluźnierczą)
Po odśpiewaniu przez *Młodzieńca* pieśni *Kobieta* w uniesieniu rzuca się przed nim na kolana jako przed świętym. Oburzenie wśród kleru (przekleństwa *Dyakonissy)*, osądzenie go jako szarlatana, odszczepieńca. Żądania wobec Cesarza, skazania go na śmierć czy więzienie. *Młodzieniec* zachowuje oczywiście spokój i ów tajemniczy

uśmiech. *Cesarz,* którego zaniepokoił impulsywny odruch *Kobiety* z czysto męskiego punktu widzenia wobec dyllematu ..... chęci pozbycia się za jednym zamachem niebezpiecznego współzawodnika i głębokiego nieuświadomionego jeszcze zachwytu dla Młodzieńca.
Na jego decyzyi kładzie się ciężkie słowo przyjaciela *Maga arabskiego,* który — też pod wpływem dziwnej piękności *młodzieńca* radzi by *Cesarz* wezwał go na dwór do siebie i sam rozsądził sprawę.
Cesarz czyni to: *Młodzieniec* zgadza się podkreślając gorąco iż „pomnij że sam mię wezwałeś ku sobie" (Niejako w tem symbolicznem znaczeniu, iż *cesarz* naturą swoją , sam poniekąd nieświadomie wskrzesił w średniowieczu dyonizyjski Patos antycznego życia.)
Młodzieniec wychodzi wśród rozstępującego się tłumu.

KONIEC I AKTU.

AKT II.

Wnętrze pałacu Cesarza. Dekoracya arabszczyzna — tysiąc i jedna noc. Może być widoczna część nieba z gwiazdami i księżycem jako échappée w nieskończoność. Lampy, wonności, fontanny. U drzwi straże *normandzkie* — olbrzymy zakute w stal. Ja to sobie wyobrażam jako dwupiętrowe galerye-kolumnady biegnące wokół sceny lub z dwóch boków. (trzecia np. prawa strona otwarta dla nieba, drzew, fontan ect.) Przyczem wierzchnią galeryę wyobra-

żam sobie jako należącą do Haremu, tam w czasie pierwszych scen aktu, powinien się wysnuwać ciągły ruch kobiet — szmery, głosy, błyski oczu przez ażury. Ztamtąd może też kazać śpiewać *Kobiecie* jakąś pieśń. To drugie piętro mogłoby być połączone ze sceną wewnętrznymi schodami—, by w stanowczej chwili cały tłum kobiet, efebów, eunuchów, mógł zrobić efektowne *entré* na scenę. To są oczywiście detale do obmyślenia.

I scena. *Cesarz* i *Arab* w oczekiwaniu *Młodzieńca*. Rozmowa w której się wyczuwa u *Cesarza* niepokój i podniecenie oczekiwania. Tu też może śpiewać niewidoczna *Kobieta* (z górnej galeryi) jakąś pieśń przestrzegającą *Cesarza* przed surowością np. to mogłoby się powtarzać nawet parę razy — później już w czasie rozmowy z *Młodzieńcem*.

II scena. Wchodzi *młodzieniec* tym razem w cudownym stroju arabskiego patrycyusza (Albo może hinduskiego?) W każdym razie powinienby być *biało* ubrany (pokryty perłami, dyamentami) — by w ostatnich scenach odbijać od kolorowego tłumu. Może mieć z sobą kilku suivantów — którzy potem ewentualnie będą stanowili muzykę. Znów rozmowa — w innym już trochę tonie gdzie czar *Młodzieńca* zaczyna wibrować coraz bardziej niepokojąco, czemś wyrafinowanie zmysłowem, pokusą... Coś na wzór rozmowy Dyonizosa i Penteusza w Bachantkach. (Arab może być nieobecnym).

Należy zaznaczyć coraz większe poddawanie się Cesarza.

Dobrze znów kazać mu śpiewać jakąś dziwną pieśń. Wskutek tej pieśni zaczynają się dziać dziwne rzeczy. Zaczyna się wokół jakieś intensywne życie. Na schodach i galeryach zaczynają się pokazywać kobiety. *Kobieta* w otoczeniu swego dworu ukazuje się na scenie i zaczyna się wpatrywać w *Młodzieńca.* Scena powoli zapełnia się kobietami, efebami, wogóle tłumem zahypnotyzowanym dziwną muzyką. Tu należy zręcznie przejść od idei *śpiewu* do idei *tańca.* Możliwe, iż *Młodzieniec* może się zjawić z kilku jakby dworzanami a zarazem grajkami (wszystko oczywiście w arabskim tonie), którzy z początku akompaniują mu do śpiewu, przejdą nieznacznie do rytmów tańca. Jakiś szał zaczyna ogarniać tłum powoli — ruch się wzmaga i zaczyna przechodzić w orgiastyczny taniec. Centrum tego jest oczywiście *młodzieniec* stojący na podwyższeniu i patrzący z zagadkowym uśmiechem na to co się dzieje wokół.

Należy zaznaczyć wzrastający ciągle szał u kobiety i rozdwojenie uczuć u Cesarza.

Wreszcie w chwili największego napięcia *Kobieta* nagle rzuca się do nóg *Młodzieńca* z krzykiem że pójdzie za nim wszędzie (czy coś w tym rodzaju). Tu jeszcze chwila zwycięstwa ordynarnego, męskiego instynktu u Cesarza: każe olbrzymim Normanom uwięzić (czy związać) *Młodzieńca.* Wszystko się zatrzymuje w jakimś chwilowem zawieszeniu.

Spokojny głos *Młodzieńca,* który znów z naciskiem przypomina Cesarzowi, iż on sam kazał mu przyjść. Następnie zrzuca z siebie pęta (znów analogja z Bachantkami) i zmierza powoli ku wyjściu, mówiąc, iż kto jest wolny pójdzie za nim (tam gdzie... ect — miejsce na śpiew.) *Kobieta* jak zahypnotyzowana zdąża za nim.

— Należy się tylko wystrzegać podkreślenia zbyt wulgarnie erotycznego momentu. (Być może cały tłum niech za nim idzie ?) Straże i cały tłum się przed nim rozstępuje. Przed samym wyjściem zwraca się jeszcze *Młodzieniec* do *Cesarza* wzywając go iżby sam przyszedł do niego jakoby po kobietę.

Cesarz pozostaje sam na scenie w jakiemś tragicznem ....

KONIEC II AKTU.

AKT III

Noc. Wnętrze teatru greckiego w Syrakuzach. Piętrzące się nad sobą półkolem ławy; nad nimi zarośla: cyprysy ect. Powyżej niebo z ogromnymi iskrzącymi się gwiazdami. Na lewo na ukos zwaliska sceny, potrzaskane kolumny, fryzy ect. W centrum ołtarz Dyonizosa. Wchodzą *Cesarz* i Mag arabski w poszukiwaniu *Kobiety.* Rozmowa w której się jasno czuje, że nie o nią właściwie cesarzowi chodzi. Mędrzec odchodzi w dalszym poszukiwaniu jaskini, którą jakoby zamieszkuje tajemniczy *Młodzieniec. Tu mogą być dwie wersye*

dalszego biegu tego aktu. I) Po zniknięciu *mędrca,* cały owinięty w szary płaszcz zjawia się *Młodzieniec.* „Przyszedłeś do mnie... ect" trzecia, ostatnia rozmowa Młodzieńca i Cesarza, w której uczucia Cecarza coraz wyraźniej się zarysowują. Młodzieniec przywołuje *Kobietę* oddając ją niejako Cesarzowi i sam znika. *Następne* sceny jak w drugiej wersyi po przyjściu *kobiety.*

II wersya (dramatycznie lepsza, gdyż unika się powtórzenia dyalogu między *młodzieńcem* i *Cesarzem* i rezerwuje się zjawienie się *Młodzieńca* na koniec aktu).

Po odejściu Araba Cesarz chwilę pozostaje sam (Młodzieniec wcale się nie zjawia). Po chwili z oddali słychać śpiew *Kobiety,* która — niewidziana prawie, owinięta w szare szaty schodzi z wyżyn teatru i zbliża się powoli ku cesarzowi, śpiewając jakąś dziwną pieśń. Spotkanie dwojga.

Kobieta mówi, że *Młodzieniec* przysłał mu ją i chytrze dodaje, iż jeżeli *Cesarz* sobie życzy mogą już odejść. *Podkreślić* nastrój oczekiwania czegoś, t. j. że Cesarz chociaż odzyskał już po co właściwie przyszedł bynajmniej jednak nie spieszy się z odejściem i jakby na coś oczekuje.

Kobieta chytrze go się pyta czy cesarz chce Go ujrzeć i czy ma go przywołać.

Cesarz z początku nieśmiało, następnie z coraz większym żarem, zaczyna ją o to prosić! *Zaczyna świtać. W Kobiecie* widocznie się rozpala jakaś dziwna

moc i podniecenie. Potrząsając trzymanym w ręku tyrsem wydaje okrzyk Bachiczny. (Evoe — czy coś w tym guście). Z za sceny odpowiadają podobne głosy, z początku pojedynczo, następnie zaczynają się powoli łączyć w jeden chór-okrzyk. *Cesarza* i *Kobietę* zaczyna ogarniać frenezya oczekiwania cudu. Poranne światło wraz ze zbliżającymi się głosami zaczyna się natężać widocznie. W pewnej chwili na scenę wpada *Mag arabski,* krzycząc w najwyższem podnieceniu, iż to istotnie zbliża się Bóg (czy prorok). *Kobieta* zrzuca z siebie szary płaszcz i okazuje się w stroju *Menady* (w greckim pojęciu). Na stopniach teatru zaczynają się pojawiać — oddzielnie — to grupami Bachantki. Wreszcie, na najwyższej kondygnacyi ław — lub na scenie, jaskrawo oświecony przez pierwsze słońce, pojawia się *Młodzieniec jako grecki Dyonizos* w otoczeniu orgiastycznego tłumu. (Sądzę że nie powinien nic mówić). Kobieta dawniej już połączyła się z tłumem. *Cesarz* z okrzykiem że widzi „Boga" rzuca mu się do nóg.

KONIEC.

Uwaga. Flet Pana musi być przez cały akt leitmotivem może się zjawić zaczynając od pierwszych okrzyków Bachantek albo nawet i wcześniej — gdzieś po za sceną, ... jakieś ukryte po gąszczach intensywne życie.

Uwagi. Oczywiście jest to pobieżny szkic, w którym wiele można ku lepszemu przerobić. Ma jednak tę zaletę, że jest, przy .... materyału i pozornych antytezach dramatycznie bardzo jednolity i związany. Trudność *dyalogu* polega na uwypukleniu różnych ...... się psychologicznej linii Cesarza w stosunku do Młodzieńca. Niektóre analogie z Bachantkami Euryp. są zrobione z pewną intencją i nie mogą być przyjęte jako plagiaty. Daleki jestem od narzucania Ci czegokolwiek i krępowania Twej swobody i być może że przyjdzie lepsze dramatyczne rozwiązanie zasadniczego problemu, o który nam chodzi. Sądzę jednak, że to rozwiązanie, które Ci tu proponuję, jest bardzo szczęśliwe dzięki swej dramatycznej ciągłości i wzrastaniu scenicznego działania, o które bądź co bądź w teatrze powinno chodzić. Radbym strasznie wiedzieć co o tem myślisz? I pragnąłbym otrzymać jaknajprędzej od Ciebie wiadomość o tem. Boję się instynktownego buntu w Tobie przeciw niewoli cudzego pomysłu. Jednak sądzę, że pomysł ten jako taki nie powinien Ci być obcym, bowiem wyniosłem wrażenie z naszych wspólnych rozmów o tym przedmiocie, iż dążyliśmy dość równoległymi drogami! — Chodziło mi bowiem głównie tylko o *zewnętrzny* dramatyczny węzeł, w który trzeba było wplątać działające osoby — zasadnicze zaś wewnętrzne motywy pozostają zupełnie te same.

Czy nie będzie Cię raził o*rgiazm* akcyi? Sądzę jednak, iż jest on koniecznym dla uwypuklenia zasadniczych motywów dramatu. Moja ulubiona idejka o tajnych pokrewieństwach .... i Dyonizosa, też nie jest Ci zapewne obca. Pod względem zewnętrznie scenicznym, jest tam takie fantastyczne bogactwo, iż o większym marzyć trudno — co mnie właśnie tak pociąga. Bądź co bądź, mój Drogi, zastanów się dobrze nad tem i napisz mi detalicznie co o tem sądzisz. Nie taję wcale przed Tobą, że kwestja tego dramatu jest poniekąd kwestją dalszej mej artystycznej egzystencji—, tak już głęboko pomysł ten zapuścił korzenie w moje wnętrze. Wobec tego mam prawie czoło narzucania Ci pracy nad niem! Boję się by Cię nie raził wszelki brak in-

tymności i jaskrawa, gorąca pompa tego pomysłu, oślepiająca kolorystycznie, ale sądzę że to są warunki *sine qua non teatru*. O czem zresztą niejednokrotnie już mówiliśmy. List prywatny piszę osobno. Zazdroszczę Ci żeś już w Warszawie. Po powrocie do Elisawetgradu chcę się zabrać do „Szalonego Muezzina" (pozwolisz mi na tę licencyę *) w tytule. Dowidzenia — K. S.——

KILKA PRZYCZYNKÓW DO ŚCISŁOŚCI WYDANYCH TEKSTÓW MUZYCZNYCH SZYMANOWSKIEGO

ZBIGNIEW DRZEWIECKI

Przedwcześnie odszedł od nas Karol Szymanowski. Twórczość jego pozostała bądź to w postaci drukowanej, a więc dostępnej ogółowi, bądź też w formie rękopiśmiennej, będącej własnością domów wydawniczych, lub przechowywanej w Bibliotece Narodowej. Nie zamierzam poruszać w szkicu poniższym problemu wydania nieopublikowanej dotąd spuścizny mistrza polskiego, jako znajdującego się w zawiadywaniu spadkobierców kompozytora i specjalnie zawiązanego Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego, mającego za zadanie m. in. pieczę nad duchowym spadkiem po zgasłym muzyku. Pragnę natomiast omówić sprawę niepośledniej wagi, a tyczącą się *ścisłości wydanych tekstów muzycznych*, nie wolnych od poważnych błędów. Zamierzam przy tym ująć to zagadnienie tylko fragmentarycznie, ograniczając się do kilku opusów fortepianowych, w nadziei że kompetentni znawcy innych działów twórczości Szymanowskiego przyczynią się do skorygowania nieścisłości tekstów, zanim przechowywane z pierwszej ręki wykonawców tradycje i odpowiednie wiadomości nie ulegną pożałowania godnemu zapomnieniu.

---

*) Chodzi o zmianę tytułu pierwotnego „Namiętny Muezzin", zachowanego w tekście francuskim: „Muezzin passionné".

Podając tedy do wiadomości wielbicieli muzyki Szymanowskiego znane omyłki tekstów fortepianowych, zaznaczam jeszcze, że korektury te pochodzą od samego autora.

Najwięcej błędów znajdujemy w *Maskach*, op. 34 i są one bardzo zasadnicze. Więc w *Szeherezadzie* należy wprowadzić następujące poprawki. W taktach 12, 13, 14, 15 i 16 na stronicy drugiej i trzeciej (zmiana tempa na Poco avvivando) w systemie środkowym należy wszędzie zamiast tercji *ais-cis* czytać *ais c*, czyli skasować krzyżyk przy *c*. Na stronicy 5-ej, w drugim takcie Allegretta, należy ligaturę przy *cis* przeprowadzić do tej samej nuty w następnym takcie; tak samo w ostatnim takcie na tejże stronicy należy ostatnie *fis* w melodii powiązać łukiem z pierwszą nutą na 6-ej stronicy. W obu wypadkach są to synkopowane nuty, których się nie powtarza. Ten sam błąd znajduje się w pierwszym takcie 7-ej stronicy, gdzie pozornego *d* w systemie środkowym nie powinno się uderzać, gdyż jest przetrzymanym *dis* z poprzedniego taktu. Na skutek analogii tekstowych podobne błędy drukarskie można zresztą łatwo wykryć i w kilku innych miejscach.

W *Tantris le Bouffon* omyłka tego samego rodzaju znajduje się na str. 22 między ostatnią ćwiartką *es* trzeciego taktu, a pierwszym górnym *es* czwartego. Poważniejszy błąd figuruje na str. 26 między 6-ym i 7-ym taktem (zmiana tempa na Largo) gdzie oktawowa appoggiatura w basie powinna brzmieć *b-b*, a nie *h-h*.

W *Serenadzie Don Juana* należy uwzględnić następujące poprawki. We wstępnej kadencji na końcu pierwszego systemu ostatnia figura prawej ręki winna się rozpoczynać dźwiękiem *b* a nie *h;* ligatury (tak jak to ma miejsce w analogicznych powtarzających się w dalszym ciągu figurach motywicznych kadencji) winny być wprowadzone między pierwszym i drugim *des* prawej ręki trzeciego systemu (gdzie fermata) i dwoma *as* czwartego systemu (również przy fermacie i oznaczeniu poco sostenuto). Na str. 29-ej w pierwszym takcie Più mosso (po kadencji) akord prawej ręki winien brzmieć *h-e-gis*, a nie *h-eis-gis*. Na tej samej stronicy kwinty akompaniamentu trzeciego taktu

czwartego systemu winny być czytane *e-b*, a nie *es-b*. Str. 32, system czwarty, takt trzeci: akord lewej ręki *f-e-a* powinien być poprawiony na *f-es-a*. Str. 35; brak ligatury w dolnym *c* oktawy prawej ręki w takcie trzecim drugiego systemu.

W *czwartej Symfonii* (Symphonie Concertante op. 60) należy zwrócić uwagę na następujące omyłki. Na str. 2 w takcie drugim Nr. 1 łuki łączące dźwięki *f* obu rąk z następnym taktem winny być skreślone, a oba następujące *f* grane, jako mające znaczenie tematyczne. W części drugiej należy zwrócić uwagę na błąd w partii fletu w pierwszym takcie Nr. 9: tematyczna figura trójkowa trzeciej ćwiartki powinna brzmieć jak w wyciągu fortepianowym, tj. *cis* (przetrzymane) *h e a*, a nie *cis h cis a*, jak wydrukowano w głosie fletu. W części trzeciej na str. 54 takt drugi po Nr. 31, figurka trójkowa prawej ręki ma brzmieć *e dis cis*, a nie *e d cis*.

W dalszym ciągu komentarzy pragnąłbym zwrócić uwagę na mało znany fakt różnicy tekstu w najbardziej popularnym utworze Szymanowskiego, słynnej *Etiudzie b-moll*, op. 4 Nr. 3. Mianowicie, istnieją tu dwie wersje rozwiązania akordu *b-ces-es* (ostatnia strona, takt drugi od góry), w pierwszym wydaniu Spółki Nakładowej i przedruku w Universal-Edition. W wydaniu pierwotnym akord ten rozwiązuje się na *a-c-f*, gdy w następnym na *a-ces-f*. Tak się nieszczęśliwie złożyło, że nigdy nie doszło w rozmowach z Szymanowskim do wyjaśnienia tej wątpliwości. Co do mnie to wypowiedziałbym się za pierwszą wersją, jako moim zdaniem bliższą ogólnemu charakterowi harmoniki całego utworu.

Na zakończenie tych przyczynków chcę jeszcze wspomnieć o różnicach, jakie istnieją pomiędzy manuskryptem pierwszego zeszytu *Mazurków op. 50*, które znajdują się w moim posiadaniu, a tekstem wydanym. Już na pierwszy rzut oka można zaobserwować, że cały szereg subtelności oznaczeń akcentów, rodzaju uderzeń (różne portamenta, oznaczone kropeczkami i kreskami), oraz komentarzy określeniowych nie jest uwzględniony w druku. Dla przykładu podam np, brak charakterystycz-

nych akcentów na trzeciej ćwiartce kwint akompaniamentu w środkowej części Mazurka Nr. 1 (Poco più mosso), akcentów w głosach polifonicznych Mazurka Nr. 2, wielu oznaczeń w rodzaju dolcissimo itp. Z poważniejszych błędów należy zwrócić uwagę na: brak ligatury w Nr. 1 między *e* w ostatnim takcie systemu drugiego str. 3-ej a pierwszą nutą kantyleny następnego taktu, brak appoggiaturki *fis* przed *d* w Nr. 2, na str. 4-ej, takt pierwszy systemu czwartego, odmienne oznaczenie tempa Nr. 3 (Moderato zamiast Molto moderato) i łukowań tematu, w druku nieprawidłowych w lewej ręce, oraz błąd kwinty *his fis* zamiast *h-fis* na str. 9-ej, takt drugi systemu czwartego. Kompozytor oznaczył również pierwotnie charakter Mazurka Nr. 4, jako Vivace. Festivo (energico), gdy w druku czytamy — Allegramente, risoluto. Również nieznany szerzej jest fakt, że Mazurki miały się ukazać w zeszytach po 6, a i kolejność pierwszego zeszytu miała być odmienna: pierwsze cztery Mazurki nosiły początkowo w manuskrypcie numerację od trzeciego do szóstego.

*

Na marginesie niejako powyższych uwag chciałbym wspomnieć jeszcze o tradycjach kilku skrótów w młodzieńczych utworach Szymanowskiego. Jest zrozumiałe, że kompozytor, który odbył tak olbrzymią ewolucję środków wypowiedzi w ciągu swej pracy twórczej, odnosił się z pewnym krytycyzmem do utworów napisanych w zaraniu działalności artystycznej. Szymanowski wyraźnie nie lubił niektórych swych kompozycji. Tyczyło się to w szczególności *Fantazji* fortepianowej op. 14, o czym przy wielu okazjach wspominał. W innych znowu był zwolennikiem kilku „vide", które sam w własnych wykonaniach uwzględniał. Można oczywiście nie podzielać krytycyzmu autora, zwłaszcza że wrodzona szlachetność wszystkich pomysłów twórczych Szymanowskiego i szczery romantyzm najczystszej wody, który z tak nadzwyczajnym talentem i poczuciem piękna rozsypany jest hojną dłonią w wielkich formach wczesnego okresu twórczości, okupuje tysiąckrotnie te formalne niedociągnię-

cia, na które dojrzały już kompozytor był później specjalnie wrażliwy. Tym niemniej z punktu widzenia pietyzmu dla jeszcze żywych tradycji, pozwalam sobie owe skróty podać, pozostawiając poczuciu odpowiedzialności wykonawców stosowanie ich w praktyce.

Szymanowski zalecał krótkie vide w ostatniej warjacji opusu 10 (*Warjacje h-moll* na polski temat ludowy) na str. 21-ej, od taktu piątego do taktu pierwszego czwartego systemu, oznaczonego *fff*. Całe to vide wynosi ogółem 10 taktów.

W Sonacie na fortepian i skrzypce op. 9 zachowały się notatki następujących skrótów. Należy dodać, że kompozytor grywał często sam partię fortepianową tej sonaty z różnymi skrzypkami (m. in. z Ireną Dubiską) na swych koncertach kompozytorskich. W części pierwszej: od drugiej ćwiartki pierwszego taktu str. 10-ej do drugiej ćwiartki trzeciego taktu po lit. O na następnej stronicy; w części trzeciej — skrót ośmiu taktów począwszy od czwartego taktu po lit. N, oraz cały ostatni system str. 33 (ogółem 6 taktów). Wiadomość o tych skrótach przechowała częściowo p. Irena Dubiska. Poza tym kompozytor zalecał wykonanie całego ustępu części trzeciej partii skrzypcowej począwszy od lit. M, a skończywszy dwa takty przed lit. O, szesnastkami a nie ósemkami, jak figuruje w druku.

W chwili gdy polski świat muzyczny obchodzić będzie drugą rocznicę śmierci genialnego muzyka, a „Muzyka Polska" poświęca numer Jego pamięci, pragnąłbym aby te skromne przyczynki choć w drobnej mierze oddały dowód kultu żywionego dla uwielbianego Mistrza i Przewodnika.

Zbigniew Drzewiecki

MOJA LEKCJA KOMPOZYCJI U SZYMANOWSKIEGO

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Była to, zdaje się zima z roku 1915 na 16. Szymanowscy spędzali tę zimę w Kijowie. Mieszkali w arystokratycznej dzielnicy, dość daleko od tego miejsca, gdzie ja wtedy mieszkałem. Wojna była w całej pełni, ale ja jako student uniwersytetu nie zostałem

jeszcze powołany. Zresztą uniwersytet był wtedy ewakuowany do Saratowa i na wykłady nie chodziłem. Tym bardziej po lekcjach, jakich udzielałem przez cały dzień, zajmowałem się czytaniem i pisaniem. Chodziłem jednocześnie do szkoły muzycznej i pracowałem nad muzyką. Tej zimy napisałem pierwszy mój większy utwór prozą „Ucieczkę z Bagdadu".

Zastanawiając się nad moją przyszłością chciałem się upewnić, jak to właściwie jest z tą moją muzyką. Poprosiłem więc kiedyś Karola, aby mnie przyjął i przepatrzył te moje „kompozycje jakie wtedy już miałem „w teczce". Umówiłem się z nim i pewnego popołudnia poszedłem na Lewaszowską.

Przyniosłem — o ile mnie pamięć nie myli — trzy rzeczy do oceny Karola: cykl pieśni do słów Kiplinga, poemat na dwa fortepiany (w idei był to fortepian z orkiestrą) i dzieło zdaniem moim „najdojrzalsze"—sonatę fortepianową. Sonata składała się z części pierwszej, wstępu (lento) i fugi. Moje wykształcenie muzyczne miało wielkie mankamenty, a jednocześnie po prostu nie chciałem się kształcić—tak mnie szalenie oburzały wszelkie prawidła i konieczności podporządkowywania się jakimś stałym regułom. Nauka harmonii miała we mnie stałego buntownika i na wykładach wściekałem się na każde „nie wolno" albo „lepiej jest unikać"...

Ze wszystkich kompozytorów nowoczesnych uważałem, że Szymanowski najbardziej zerwał z tradycjami i prawidłami — i do niego udawałem się z cichą nadzieją na to, że podtrzyma mnie w moim buncie przeciw bezsensownym i krępującym prawom. Sonata moja — aczkolwiek zbudowana do pewnego stopnia w staroświeckiej formie — pod względem budowy harmonicznej „zrywała" ze wszelkimi przeżytkami. Mniej jaskrawo zaakcentowane to było w moich pieśniach.

Niestety zarówno moje pieśni jak i wielka sonata zostały przez mojego wielkiego kuzyna zlekceważone. Przypatrzył się tym rzeczom z lekka, najdłużej się zatrzymując na wstępie do fugi. Składał się on z akordów dość dowolnie klapniętych, które rozwiązywały się w nuty pojedyńcze. Bardzo się to nie podobało Szymanowskiemu. Powiedział mi:

— To bardzo brzydko brzmi, jeżeli akord rozwiązuje się w pojedynczą nutę. Nie trzeba nigdy gubić głosów...

Ostatecznie machnął na wszystko ręką i powiedział mi rzecz taką:

— Mój drogi z tego, co ty mi przyniosłeś, nie mogę się w niczym zorientować. Zastanów się, czy to nie jest tak jak u Nietschego, że po prostu chcesz się wypowiedzieć, a to że się chcesz wypowiedzieć w muzyce jest tylko pomyłką. Czy to czasami nie potrzeba pisania i czy nie lepiej by było, gdybyś na serio wziął się do pióra?

Odpowiedziałem na to, że oczywiście, gdybym musiał wybierać, to bym wybrał pisanie i że do tego fachu jestem głównie przywiązany. Ale chodzi mi także o wypróbowanie moich możliwości w muzyce, ponieważ słowo czasami nie wystarcza i chciało by się jakoś inaczej wypowiedzieć.

Wobec tego Szymanowski zdecydował jak następuje:

— Ażeby wypróbować twoją muzykalność i twoje możliwości jest tylko jeden sposób. Musisz mi napisać najzwyklejszy „temat".

I to mówiąc naszkicował mi na papierze nutowym schemat takiego „tematu", najbanalniejszy w świecie. Mam w tej chwili przed sobą tę kartkę papieru z ołówkową notatką. Cztery linijki podwójnego systemu nutowego podzielił po prostu na szesnaście taktów. Na początku napisał: „akord tonalny", w siódmym i ósmym takcie napisał: „modulacya, w minorze do małej tercji (B moll — Des dur) w majorze do dominanty"; dziewiąty-dziesiąty i jedenasty-dwunasty takty ujął w parzyste klamry i napisał na nich „sekwencya", „sekwencya", na trzynastym-czternastym takcie „powrót tematu" i na szesnastym słowo „koda", a u dołu: „najlepiej subdominanta, dominanta i tonika, kadencya doskonała".

Można sobie wyobrazić, jak moją rozwichrzoną wyobraźnię zirytował ten klasyczny, szkolny schemat jaki mi pokazał Karol Szymanowski! Przecież nic innego nie kazał mi pisać mój nauczyciel harmonii! Byłem do głębi oburzony na tego, którego uwa-

żałem za „wyzwolonego z przesądów". A on tymczasem mi powiedział:

— Jeżeli wypełnisz ten schemat w sposób interesujący i ciekawy, to okażą się w całej pełni twoje zdolności muzyczne.

Naprzeciwko kartki, na której szkicował to szkolne wypracowanie Szymanowski — tak jak i dziś jeszcze — znajdowała się kartka zawierająca przejście od „Larga" mojej sonaty do Fugi. Był to pasaż biegnący przez całą klawiaturę z góry do dołu. Lewa ręka oktawami uderzała po białych klawiszach, a prawa dwa razy szybszymi trójkami po samych czarnych. Szkicując swój schemat Szymanowski popatrzył na ten pasaż i zagrał go:

— A wiesz, koteczku — powiedział mi — ten pasaż brzmi (słowo „brzmienie", „brzmi" powtarzało się bardzo często w ocenach Karola) bardzo dobrze.

Na tym skończyła się moja jedyna lekcja kompozycji u Karola Szymanowskiego. Bardzo rozczarowany wróciłem do domu i nigdy już więcej nie komponowałem. Oczywiście, że zadanego mi „schematu" nigdy nie wypełniłem. Przechował się u mnie na dnie szuflady.

Natomiast mój pasaż w parę lat po tym (1918) odnalazłem ku mojemu wielkiemu zdziwieniu w „Nauzykai" Szymanowskiego..

Jarosław Iwaszkiewicz

„GŁOS" i „SZKOŁA"

(PARĘ SŁÓW O ŚPIEWIE)

WITOLD NOSKOWSKI

...Grace Moore jest niewątpliwie bardzo dobrą śpiewaczką o wielkim materiale głosowym (sopran) naprawdę pięknym w średnicy, choć trochę za ostrym w górze, a zduszonym i matowym w dole — nienagannie za to wyszkolonym.

Rzucone półżartem przeze mnie przed paru laty określenie sztuki uczenia śpiewu jako czarnej magii, zaczyna teraz powracać tu i ówdzie w artykułach, przez muzyków pisanych, ale otrzymuje sosik z lekka ironiczny. Tak jakby piszący chciał po-

wiedzieć: czarna magia? cóż za przesada! uczenie śpiewu to przecież sprawa bardzo prosta. Czy pedagogia skrzypiec jest czarną magią? Czy profesor fortepianu uprawia czarną magię? Świeżo przeczytałem, nie pomnę gdzie, utyskiwania, że w Warszawie nie ma (rzekomo) dobrych profesorów śpiewu, a nic łatwiejszego jak temu zapobiec: sprowadzi się paru dobrych i rzecz zakończona. Oczywiście nie żadnych magików, ale ludzi poważnych. Prawdziwych profesorów, którzy umieją swoje, wyłożą co umieją i śpiewaków nam nafabrykują.

Wszystko jest więc jak najprościej na tym najprostszym ze światów. Kto wie, czy nakoniec sam bym w to nie uwierzył, gdyby nie ten strzęp meldunku recenzenckiego, na jaki się natknąłem i który u wejścia przymocowałem, aby nikt go nie mógł ominąć przed zapuszczeniem się w głąb mej gawędy. Bo to nie wyjątek. Takich rewelacyj miałem już przed oczyma dziesiątki, może setki, będę ich miał jeszcze drugie tyle, a poza tymi, którzy kunsztu śpiewania sami się dotknęli, mało kto pewnie domyśli się, że są to istotnie rewelacje, tj. po polsku: odsłonięcia.

Odsłaniają mianowicie fakt, iż ten, kto podobne zdania wygłasza jest w kwestii „szkolenia głosu" o którym pisze, niewinny, jak nowonarodzona dziecina. Albowiem taki głos, który jest w tej czy w owej części matowy, a w innej zduszony, nie jest i nie może być „nienagannie wyszkolonym" dla tej prostej przyczyny, że „szkolenie" głosu polega właśnie na tym, aby głos brzmiał na całej skali jednakowo, aby każdy ton był wydobywany z jednaką techniczną doskonałością, wtedy bowiem nie będzie w żadnej swojej części ani „matowym", ani „zduszonym", ani „za ostrym". Jest to pierwszy, elementarny warunek sztuki śpiewu. Czyj głos tego warunku nie spełnia, ten może mieć „dobrze wyszkoloną" frazę, może śpiewać muzykalnie, z temperamentem, z sentymentem, z talentem odtwórczym; może dawać słuchaczom wielkie artystyczne wrażenia — gdy to wszystko w najwyższym stopniu posiada — a tylko „głosu wyszkolonego" w sensie zupełnej technicznej doskonałości mieć nie będzie. Tego jednego będzie mu właśnie brakowało. Jak na złość.

Jeśli większość tonów śpiewaka brzmi dobrze (w sensie tzw. prawidłowej emisji) wówczas można powiedzieć, że ma głos „niedoszkolony". Jeżeli tony dobre są w mniejszości, wówczas mówi się po prostu — o ile mówią między sobą o tym ludzie, którzy na rzeczy się znają — że nie umie śpiewać. Chociażby frazował jak sam Paderewski, choćby miał w piersi jeziora łez i wulkany namiętności. Przyzna się mu to wszystko, odda się talentowi, co talentowi się należy, będzie się nawet wzruszonym przez ten właśnie talent — ale o „dobrym wyszkoleniu" słowa się nie piśnie. O ile ma się o nim pozytywne wyobrażenie.

*

Powtarzam ten aksjomat na wszystkie tony dla tego tylko, że u niefachowych w sztuce śpiewu krytyków — a Bóg widzi, jak niewielu muzyków, skądinąd może znakomitych, fachowość tę posiada — że więc u tych niefachowych krytyków brak jest rozróżnienia między muzyczno-odtwórczą, a techniczną „szkołą", jaką śpiewak przechodzi. Od nich to zaraża się czytająca publiczność niezrozumieniem najważniejszego w sztuce śpiewackiej elementu, jakim jest wydawanie głosu. Rozmawiałem i rozmawiam o śpiewie przez dziesiątki lat nie tylko z oświeconymi dyletantami, lecz z zawodowymi muzykami: kompozytorami, instrumentalistami, muzykologami. Rzadko kiedy, w najbardziej wyjątkowych wypadkach natykałem się na zrozumienie, iż wśród tych elementów, z jakich składa się sztuka artysty śpiewaka, najpierwszym jest umiejętne formowanie dźwięku. Nie taję, iż czasem miałem stąd wiele przyjemności. Nieraz, gdy muzyk (jak się to zdarzało) chciał mi zaprezentować młodego adepta śpiewu, albo początkującego śpiewaka, i zasiadał do fortepianu, aby uczęstować mnie arią lub pieśnią — przepraszałem go „na chwileczkę" i siadając sam do fortepianu, zwracałem się do oczekującego delikwenta:

— Proszę mi wziąć to „es": no, proszę: aaa... Tak, tak. A teraz trzy tony w górę: „es", „ef", „g". I cztery w dół: „es", „b", „g", „es". Tak... A teraz proszę powiedzieć na „es": la, le, li, lo, lu... Tak, dziękuję.

Mój muzyk uśmiechał się pobłażliwie, a gdy na zapytanie: „Poco to panu?" — odpowiadałem: „Bo chcę wiedzieć, czy umie śpiewać?" — widziałem po jego nosie, że ma mnie za trochę pomylonego. Bo i po co ma śpiewak wydawać jakieś tam oderwane dźwięki, gdy za chwilę wykona np. całe „Celeste Aida"?

Oczywiście nie próbowałem nawet tłomaczyć, że z kilku wokalizowanych tonów więcej można dowiedzieć się o umiejętności śpiewania, niż z całej arii. Oczywiście, jeżeli ktoś umie słyszeć. Musiałbym zacząć od a, b, c. Musiałbym wyłożyć, że i dlaczego na prostej wokalizacji nie da się nic głosem poszachrować, że braków techniki nie da się zasłonić — tak jak w pieśni lub w arii — talentem muzyczno-wykonawczym. A przede wszystkim musiał bym jedno powiedzieć, w co by na pewno nie uwierzył: to, że gdy śpiewacy między sobą o śpiewie na serio rozprawiają, to fraza, ekspresja, muzykalność i w ogóle wszelkie zalety odtwórcze są dyskutowane albo bardzo krótko, albo wcale (bo w tym można się szybko na jedno zgodzić). Dyskusja toczy się przede wszystkim dokoła sposobu wydawania głosu: dokoła „oparcia", „trzymania w masce", „otwierania", „krycia" i jak tam jeszcze brzmią różne techniczne terminy, których ogólnikowość i nieuchwytność jest — mówiąc nawiasem — jedną z przyczyn zamięszania, jakie w takich dyskusjach z reguły panuje.

Z moich bardzo młodych lat został mi w pamięci przykład trochę drastyczny. Do lwowskiej kawiarni Teatralnej, gdzie zbierali się artyści, wpadł pewnego dnia młody tenor, który, po dość sumarycznym poduczeniu się u jakiegoś wiedeńskiego profesora, został zaangażowany w jakimś Celowcu, czy Cieplicach czeskich, więc do jednej z tych prowincjonalnych „oper", które były normalnymi w Niemczech ówczesnych szmirami. Chłopak był dość arogancki. Zaczął rozpowiadać szeroko o tym, jak to on „pojmuje" Lohengrina, jak wciela się śpiewem w niebiańskość a równocześnie ziemskość tej postaci, ile czasu myślał, zanim wpadł na właściwy wyraz jakiejś tam frazy — i tak dalej i dalej.

Słuchało tego paru śpiewaków lwowskiej opery, którzy do-

puszczali mnie, wówczas młodziutkiego prawnika-dyletanta, do swojej białej kawy. Słuchali cierpliwie. Aż gdy cieplicki Lohengrin już nazbyt szeroko zaczął się nad swym artyzmem rozwodzić — jeden z obecnych, ile pamiętam, wyborny barytonista Rudolf Bernhardt, zgasił flegmatycznie niedopałek papierosa i rzekł:

— Ślicznie to pan opowiadasz. Ale pokaż no pan swój ton. Potem będziemy gadali.

Lohengrin trochę się skonfundował, ale dał się zaprowadzić do pianina, wziął kilka tonów, usłyszał, że nie ma wyobrażenia o śpiewie, dostał na poczekaniu małą lekcję emisji oraz doradę aby dał pokój scenie, póki chociaż z grubsza się nie poduczy — i zniknął z horyzontu, pożegnany dobroduszną przestrogą:

— Śpiewać kochany panie, to wielka sztuka, jak Boga kocham. W dole pan gadasz, w górze krzyczysz, i myślisz że to śpiewanie? Może w Niemczech to lubią. We Włoszech by pana z tym i na podwórze nie wpuścili...

*

Przydało mi się na później to pierwsze mocne wrażenie, gdym słuchał śpiewackich rozmów w mediolańskiej Cafe Biffi i obcował z artystami różnego kalibru: od przeciętnych do gwiazd takich jak Marconi, Battistini, z Polaków: Didur, Florjański, Warmuth, Jeromin, Józef Mann i inni. Wszędzie mówiło się o jednym: jak „brać" ten ton czy tamten, jak poradzić tej czy innej frazie, aby zadźwięczała całym metalem, jak pokonać tę czy inną trudność. Muzykalność, ekspresja, namiętność, uczucie, kantylena — wszystko to było traktowane w części jako dar natury, (który się ma, lub którego się nie ma i nikt nic na to nie poradzi) w części jako umiejętność, której da się nabyć od każdego utalentowanego muzyka-korepetytora. Ale właściwym, jedynie właściwym nauczycielem śpiewu był ten, kto uczył wydawać głos. Kto pokazywał jak rozróżniać ton dobry i zły, jak się kontrolować, jak pracować nad tym, aby głos był coraz większy, donośniejszy i dźwięczniejszy.

*

W tej dziedzinie natykałem się czasem na istne cuda. Parę lat temu zmarł w Warszawie Zygmunt Zawrocki. Pożegnałem go był w Polsce przed wielu laty, wyjeżdżając do Mediolanu, jako wysokiego barytona o tenorowym brzmieniu i dość ciasno zduszonym, niedużym głosie. Uczył się wtedy w Warszawie u Novellego, eks-tenora, i występował. Po kilku latach przejeżdżał przez Kraków, wracając z Włoch, gdzie pracował dłuższy czas u Augusta Broggiego. Gdybym sam mu nie akompaniował do arii... kardynała z „Żydówki", gdybym był słyszał go z za drzwi, przez myśl by mi nie przeszło, że ten potężny, gruby, najczystszym metalem dzwoniący basisko, to mój warszawski tenoro-barytonik. Schodził w dole do wielkiego C w sposób zupełnie słyszalny, co mu nie przeszkadzało dojeżdżać w górze do górnego As bez żadnego widocznego wysiłku: śpiewał basem i barytonem, był na przemiany: Kardynałem, Toniem, Scarpią, Mefistofelem, Baldassarem w „Favoricie" i Jagonem w „Otellu". Na parę miesięcy przed śmiercią — mieszkał w tedy w Poznaniu i uczył śpiewu, a uczył znakomicie — słyszałem na własne uszy, jak uczennicy, śpiewającej mezzosopranową arię Eboli z „Don Carlosa", pokazywał wysokie frazy pełnym głosem! Bez najmniejszego zmęczenia, po kilka razy z rzędu!

*

Na drugi taki przypadek natknąłem się jeszcze we Lwowie, gdym pracował w szkole śpiewu doktora Władysława Bogdańskiego. Doktora medycyny, który był jedynym wówczas i pierwszym fizjologiem głosu, teoretyka i praktyka, o którym będę musiał kiedyś osobno się rozwieść, jeżeli będzie czas i miejsce. Pewnego dnia przyszła do jego szkoły urodziwa młodziutka dziewczyna o głosie, jak to się wydawało nam, kolegom, mizernym i prawie żadnym. Nie mam przyczyny ukrywać jej nazwiska: nazywała się Maria Markówna. Przez kilka miesięcy mieliśmy — dwudziestoletni mądrale — dużo tematu do konceptów, gdy Bogdański, najzacniejszy dziwak pod słońcem, ale dziwak jakich mało, upierał się przy tym, że „to będzie śliczny i ogromny głos — zobaczą panowie, karetami będzie jeździła!". Aż jedne-

go dnia, idąc przez plac Dominikański, na który wychodziły okna mieszkania Bogdańskiego, usłyszałem przez otwarty lufcik kilka tonów o takiej mocy i krysztale brzmienia, że popędziłem po trzy schody na górę, aby zobaczyć ten dziw, z którym mam niespodziewanie kolegować. Schody były pełne dźwięku. Rozerwałem drzwi, wpadłem do pokoju... przy fortepianie stała Markówna.

Mina, jaką zrobiłem, musiała być stosowna do okoliczności, gdyż Bogdański wybuchnął śmiechem, oraz zwykłym swoim kaszlem i oświadczył krótko:

— To jeszcze nic. Dopiero początek. Zobaczy pan za rok, co to za trąba Jerychońska się z tego zrobi! Teraz odkorkowałem ledwie parę tonów!

Niestety, we Lwowie już nie usłyszałem, bo w parę miesięcy potem już mnie przy placu Dominikańskim nie było. Siedziałem w Moskwie u Everardiego. Minęło kilka lat, wróciłem z różnych zagranic do kraju i pewnego dnia, w Krakowie, zaszedłem na „Aidę", wystawioną przez lwowski zespół operowy. Gdy w drugiej odsłonie zaintonowała kapłanka za sceną swoje krótkie solo — lunęło na widownię dźwiękiem i mocą. Dreszcz przeleciał mi po krzyżach, takiej kapłanki nigdy i nigdzie nie słyszałem, a poza tym owa kaskada barwnego kryształu mignęła przede mną jak niezatarte wspomnienie: gdzieś, kiedyś takie tony już słyszałem! Chwytam za program (kto by, czytając w „Aidzie" spis osób, dochodził do „kapłanki"?) — jest. Naturalnie: Markówna.

Okazało się, że jest w lwowskim zespole od paru lat. Śpiewa Ulrykę w „Balu Maskowym", bodajże Azucenę w „Trubadurze", także Mercedes w „Carmen" i Niklasa w „Opowieściach Hoffmanna". Ale nie cały głos brzmiał tak, jak owe niegdyś przez Bogdańskiego „odkorkowane" tony — chociaż był piękny i wydatny bardzo. Zrobiła potem piękną karierę włoską i podobno w Mediolanie wyszła zamąż, ustępując ze sceny .

Wprowadzony już wtedy porządnie w technikę wokalną, sprawdziłem na tym przykładzie, jakim byłem dzieciakiem, gdy zra-

zu nie wierzyłem, iż głos Markównej tak się rozwinie, potem zaś dworowałem sobie z poczciwego Bogdańskiego, gdy nas, niewiernych Tomaszów, zapewniał, że kto chce głos swój zupełnie wykształcić, a u niego naukę zaczął, musi ją u niego skończyć — inaczej stanie w miejscu, albo utraci to, co już zyskał.

— Jak ja komu zacznę głos robić — wołał swoim dziwnym basem — to i ja muszę dokończyć. Nikt inny sobie z nim nie poradzi. To mój sekret.

*

Oczywiście to: „robienie głosu", było jednym z jego skrótów, w którym zamykał długie teoretyczne wywody na temat kto „ma" głos a kto go „nie ma". Wychodził z założenia, że głos to z fizjologicznego stanowiska nic innego, jak rezultat oddziaływania pewnych mięśni na pewne organy ciała i tych mięśni zgodna współpraca. Zatem — dowodził dalej — każdy kto ma zdrowe wszystkie potrzebne organy i mięśnie, może wydać z siebie głos, technicznie dobry, do śpiewu się nadający. Idzie tylko o to, aby ten proces fizjologiczny w uczniu obudzić i ustalić. To było owym „robieniem głosu". Oczywiście piękność brzmienia i barwy, czyli świetniejszy lub gorszy gatunek głosu leży poza możliwościami owej fabrykacji. Zawisł on od czynników nieuchwytnych (kształt jamy ustnej i nosowej, może jakość błon śluzowych i w. in.), lecz każdy głos może stać się dużym, donośnym i nadającym się do wyrażania uczuć, o ile będzie dobrze wykształcony. Innymi słowy: każdy „ma głos", lecz nie każdy go z siebie wydobywa. Umiejętny nauczyciel może go z ucznia wydobyć — o ile potrafi.

*

Co uczeń tym głosem zrobi, a czego nie dokaże—to znów osobna sprawa. Bogdański, gdy go pytaliśmy się: czy zostanę śpiewakiem? — zwykle odpowiadał: będziesz miał głos do śpiewu. Wprost odpowiadał znacznie rzadziej. Było to wtedy, gdy uważał, iż uczeń ma talent muzyczny, dar ekspresji, dobrą postawę, zdolności aktorskie. Mieć głos śpiewacki, a być śpiewakiem, to

były dla niego dwa osobne problemy. Czasem zaskakiwał nas dziwaczną — zdawałoby się — niespodzianką. Rozmawialiśmy raz o jednym z kolegów i ktoś zauważył, że robi on codziennie ćwiczenia gimnastyczne: deszcz czy pogoda, zima czy lato, zdrów czy trochę niedysponowany — musi mieć swoje dwadzieścia minut przysiadów, hantli, podnoszenia się z ziemi bez rąk połową ciała itd. itd. Dziwak, na co mu to? Czy chce wstąpić do cyrku?

— Zdaje mi się, że z niego będzie śpiewak — rzucił po chwili Bogdański.

— ?!?

— Gimnastyka to ważne. Głos nie idzie z krtani ani z płuc. Idzie z całego człowieka. Zwłaszcza mięśnie podbrzusza trzeba mieć jak żelazo. Słabeusz nie będzie śpiewał. Ale nie o tym myślę. Jeżeli Władek istotnie potrafi zmusić się do tego, aby zrobić swoją gimnastykę codziennie, jak rok długi i szeroki, po pracy nocnej, po lampartce, gdy zimno, gdy upał — jeżeli nigdy od tego nie odstąpi, bo raz sobie postanowił, to ma to, co najważniejsze. Głos trzeba mieć — oczywiście. Talent — naturalnie. Ale śpiewakowi trzeba obu tych właściwości, a ponad nie jeszcze jednego: charakteru.

Lwów lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku miał mnóstwo wspaniałych głosów i wiele talentów. Wydał też dobrych śpiewaków. Ale nie zostali nimi ci, którzy mieli najpiękniejsze głosy i najświetniejsze talenty. Do mety doszli ci, co zacięli się, że swego dopną. Mieli charakter.

Dodam, że z podobnym jak u Bogdańskiego rozróżnieniem, spotkałem się potem u Kamila Everardiego w Moskwie. Odpowiadał on na takie zapytanie zwykle: „Tu pourras chanter" — będziesz mógł śpiewać. I na tym rozmowę urywał.

*

Gdy rozejrzałem się po świecie, Lwów opuściwszy, rychło zrozumiałem, że Bogdański, uważany za dziwaka i doktrynera, umiał tyle, ile wszyscy poznani potem przeze mnie nauczyciele razem wzięci. A już co do wiedzy teoretycznej stał na takiej wyżynie,

z której tamtych, nawet znakomitych empiryków, w ogóle nie było widać. Wówczas też przypomniałem sobie Markównę, jako przykład „zrobienia głosu“, mówiąc przystępniej: uświadomienia śpiewaczce, że ma głos, a tylko wydobyć go nie umie. Podobnie na przykładzie Zawrockiego sprawdziłem, jak wielką rację miał Bogdański w swym, jak myśleliśmy, dziwacznym paradoksie, że „czasem trzeba uczniowi zły głos zniszczyć, a dobry zrobić“. Zawrocki miał po Broggim zupełnie inny głos od tego, jakim śpiewał po Novellim. Nie było żadnego podobieństwa nie tylko w sile, metalu i pełni, ale w skali i w barwie. Zmiana zupełna, tak jak by człowiek był nie ten sam.

Z czego wszystkiego wniosek taki: nie trzeba o „czarnej magii stawiania głosu“ mówić z nazbyt pewnym siebie przekąsem. Zdarzają się w tym zakresie różne zjawiska — i to częściej, niż by się laikom zdawało — które wydadzą się cudami każdemu, kto głosu od strony fizjologii nie poznał i aż do ostatnich konsekwencyj nie przemyślał. W dodatku sposoby, jakimi dochodzi się do takich niespodziewanych rezultatów, bywają najprzeróżniejsze, czasem ze sobą na pozór sprzeczne, bo od indywidualności ucznia i od pomysłowości nauczyciela zawisłe. Nie bierzmy tak ostro pod mędrca szkiełko i oko słowa „magia“, gdy go kto, trochę z uśmiechem, użyje. Ostatecznie nie jest to znów takie naiwne określenie, gdy zastosować je do sytuacji, w której widzimy skutki, a przyczyn określić ściśle nie umiemy.

A zresztą... Powiedział ktoś wcale niegłupi, że nie trzeba ironizować cudów, bo w spacerze po życiu codziennym, po tym zwykłym „szarym“ życiu (jak je chętnie nazywają ludzie o szarej duszy) natykamy się co krok na cud, którego cudem nie nazywamy tylko dla tego że umówiliśmy się, iż jest czymś całkiem „naturalnym“. Aby życia jeszcze bardziej nie komplikować. Z jednej żołędzi wyrośnie taki dąb — z innej inny. Z trojga dzieci tych samych rodziców jedno ma wygląd i umysłowość dziadka, drugie — ojca lub babki, trzecie nie jest podobne, zdawało by się, do nikogo w rodzinie, aż jakiś portret z przed trzech wieków okaże się oryginałem tej kopii, która teraz chodzi żywa po świecie. Mówimy na to: dziedziczność i wiemy w dalszym ciągu aku-

rat tyle, co przedtem. Bo wszystko to są sprawy zupełnie „naturalne".

Tak samo naturalne jak to, że z tych samych skrzypiec Barcewicz wydobywał ton ogromny, pełny, zalewający dźwiękiem największą salę, innemu skrzypkowi ton płynie cieniutkim złocistym strumykiem, trzeci ma znów inną siłę, donośność i barwę tonu, a jeszcze inny ćwierka jak ochrypły kanarek. Ten sam instrument, struny, włosie na smyczku — ton zupełnie inny. Dla czego? Bardzo proste. Bo inne palce dotykają strun i inna ręka przyciska do nich włosie. Umińska ma taki ton, Niemczyk taki, Kreisler taki, a Kulenkampff jeszcze inny. Sprawa załatwiona. To jest: była by załatwiona, gdyby te obydwa „bo" przynosiły coś więcej ponad stwierdzenie faktu. Gdyby cokolwiek pozytywnie wyjaśniały, gdybyśmy po ich dumnym wygłoszeniu byli chociaż trochę mądrzejsi, niż przedtem.

Prawda, że określenie „magia" także niczego nie tłomaczy. Ma jednak jedną miłą właściwość. Ten kto je rzuca, nie przechodzi obok „cudu" tak, jakby był czymś „naturalnym". Czymś nad czym nie ma się co zastanawiać. Przeciwnie. Określenie to — czy koncept, mniejsza, nie w tym rzecz — jest sygnałem, że mamy przed sobą zjawisko jeszcze nie wytłomaczone. Coś, przy czym trzeba się zatrzymać i namyślić. Coś, co jest warte rozpoznania.

*

Jeżeli redakcja „Muzyki Polskiej" pozwoli, chciałbym odnowić trochę wspomnień, jakie zachowałem z długiego ocierania się, w kraju i na obczyźnie, o pracę nad umiejętnym wydawaniem głosu. Nazbierało mi się sporo faktów. Są wśród nich czasem ciekawe. Nie rozwiązują one, oczywiście, zagadki, jaką jest głos śpiewacki w niejednym jeszcze względzie mimo badań naukowych i mimo, że tysiące ludzi ślęczy nad nim od całych stuleci. Ale zademonstrują może tę zagadkę na jednym i drugim nienudnym przykładzie.

Witold Noskowski

DWIE ODPOWIEDZI

TADEUSZ SZELIGOWSKI

Artykulik mój, zamieszczony niedawno w „Muzyce Polskiej" wywołał w tym że piśmie dwie repliki dwu różnych pisarzy o odmiennych o ile mi się wydaje — poglądach. Jednym z nich jest świetny poeta Jarosław Iwaszkiewicz, drugim Jerzy Walldorf, autor książki „Sztuka pod dyktaturą", „totalista", jak sam o sobie pisze. Obydwa artykuły uzupełniają raczej w pewnej mierze moje wypowiedzi, niż z nimi polemizują. Mimo to niektóre twierdzenia i wywody wymagają odpowiedzi i wyświetlenia szczegółów.

Zacznę od siebie. Moja działalność rozwija się od szeregu lat na prowincji, ściślej w Wilnie. Jest to stwierdzenie ważniejsze, niżby na pierwszy rzut oka wydawać się mogło. Dochodzę do coraz głębszego przeświadczenia, że tylko na prowincji można dotknąć się spraw istotnie głęboko. Ten bliski i bezpośredni kontakt sprzyja temu, iż na prowincji właśnie powstają w ostatnich czasach (a może zawsze?) prądy, które zmieniły ostatnio oblicze Europy. Faszyzm urodził się w Mediolanie, ojczyzną hitleryzmu było Monachium. Rzym i Berlin o radę zapytywane przecież nie były. Powstanie gen. Franco też zaczęło się daleko od Madrytu. Związek przyczynowy tych potężnych ruchów — wstrząsających dziś Europą — z prowincją jest oczywisty i według mego zdania wcale nie przypadkowy.

Piszę o tym dlatego, że Iwaszkiewicz jakby trochę zdziwiony wskazuje na „prądy, jakie nurtują w środowisku wytrwałych i dzielnych pracowników w terenie". To jest normalne, że „teren" pierwszy sygnalizuje niebezpieczeństwo i w chęci zaradzenia złu, zdobywa się na postawy czynne; wynajdując środki i leki zaradcze wytwarza pewien praktyczny prąd myślowy, który chce potem zastosować w skali ogólnopaństwowej — widząc niejednokrotnie skuteczność własnych poczynań na swym odcinku.

Pracownik w „terenie" widzi łatwiej, szybciej i dokładniej niedomagania i bolączki; dziwi się nieraz owej charakterystycznej dla ludzi ze „stolicy" równowadze ducha wobec najbardziej palących zagadnień o byt kultury polskiej.

Dlatego problemem nie jest w tej chwili to, czy „poeta może otrzymać zakaz używania tonacji b-moll, jako smutnej" jak powiada Iwaszkiewicz, ale zagadnieniem przyszłej Izby literackiej np. musi się stać odpowiednie nasycenie prowincji pisarzami i literatami. Przed kilku dniami jeden z wybitnych pisarzy wyraził chęć osiedlenia się w Wilnie. W jaki jednak sposób i kto zapewni mu dzisiaj możność przyzwoitej egzystencji? Stoimy bezradni wobec problemu, który bez jakiejś organizacji nadrzędnej i dysponującej pewną egzekutywą — rozwiązać się nie da. Tłumaczyć chyba tego nie potrzeba, że stwarzanie coraz liczniejszych ośrodków kulturalnych przez odpowiednią politykę personalną, jest wzmacnianiem kultury polskiej, rozrzuconej w stu ośrodkach, a nie skupionej bezplanowo w stolicy. Uniemożliwi to bowiem jakikolwiek zamach na jej dobro; w tylu ośrodkach nie da się nigdy zniszczyć i jak stugłowa hydra odrodzi się zawsze. W mym laickim rozumowaniu ten problem dla przyszłej Izby literackiej jest niezmiernie ważny i nie ma przecież nic wspólnego z jakimiś nakazami pisania w b-moll czy c-dur.

Co się zaś tyczy rozpowszechnienia kultury wśród mas, jest ono dla mnie jednoznaczne z istotnym rozwojem całej twórczości, również tej „elitarnej". Cytowane przez Iwaszkiewicza zdanie Régameya, że „nie wolno rozpowszechniać muzyki dla mas, kosztem kasowania i prześladowania muzyki dla elity" jest aktualne również w sensie odwrotnym. Nie można popierać przecież sztuki dla elity kosztem zaniedbania kultury artystycznej mas. Wydaje mi się, że występuje tu prawo zbliżone do prawa naczyń połączonych. Nacisk umuzykalnionych mas, dążąc do zrównania poziomów musi stworzyć tymczasem szersze ramy dla sztuki elitarnej. Czy natomiast odwrócenie tego twierdzenia da rezultaty, wydaje się wątpliwe. Wyprowadzam stąd pewnik, że u nas w Polsce hierarchicznie ważniejsze jest obecnie szerzenie kultury artystycznej w masach, przynajmniej na pewien okres czasu. Cóż z tego, że świetne „Pieśni Kurpiowskie" Szymanowskiego są rewelacyjne, skoro nie ma chórów, które by je śpiewały? Dzieła te pozostaną zamknięte w bibliotekach specjalistów dotąd, dopóki nie dociągniemy chórów do poziomu wymagań tych

wspaniałych utworów, tak, aby się one stać mogły „dobrem powszechnym" polskiego śpiewactwa. W zbyt silnym popieraniu muzyki elitarnej może tkwić duże niebezpieczeństwo. Przez swój elitaryzm i brak związku z życiem może się stać taka sztuka w pojęciu ogółu niepotrzebna. W konsekwencji powstanie odruch wręcz nieprzyjazny i wrogi tak do sztuki jak i do artystów, zwłaszcza wśród młodych i niedoceniających znaczenia sztuki ruchów politycznych. (O ile się nie mylę w poglądach „Falangi", rzeczy o których piszę znalazły już swój wyraz). Tym zapewne należy tłómaczyć postępowanie państw faszystowskich, które „za włosy" — jak pisze Walldorf wyciągnęły sztukę z „Parnasu" i „wtrąciły ją w najszersze, lecz i najniezbędniejsze ramy życia". „Dumne odosobnienie" muzyki w mało muzykalnej Polsce — doprowadzić mogło by do katastrofy tej gałęzi sztuki. Dążenia zatem organizatorów i muzyków polskich w najbliższych latach muszą iść w kierunku osiągnięcia wyższego poziomu muzycznego mas, chociażby nawet z pewną krzywdą dla „elity". Miernikiem kultury jest przecież przeciętna wysokość potrzeb a nie geniusz, o którym pisze Iwaszkiewicz. Geniuszów nikt nie wytwarza, rodzą się sami. I dlatego w rozważaniach organizacyjnych nie ma dla nich miejsca, bo to są wyjątki, niepodlegające żadnej regule.

Godzę się z Iwaszkiewiczem — przeciwko Walldorfowi, że nie należy się oglądać zbytnio na wzory obce. Nie należy jednak wpadać w jakąś ksenofobię kulturalną. System parlamentarny pochodzi z Anglii — czyż należało by go odrzucić w 1918 r. w Polsce dlatego, że jest wzorem obcym? Pierwszą tezą, którą bym przejął z Włoch i Niemiec było by związanie sztuki z życiem. Pewne próby — zresztą uwieńczone powodzeniem — robi się w tym kierunku i u nas. Nawiązanie kontaktu z masami przez „Wozy Tespisa" we Włoszech przypomina mi trochę nasz polski „Ormuz". Mimo to, jest to organizacja rodzima, bez precedensu w innych krajach. Działalność „Ormuzu" jest jednakże tylko jednym ze sposobów nawiązania kontaktu muzyki z masami: wycinkiem „młodzieżowym", gdyż najsilniejszy nurt działalności „Ormuzu" płynie korytem szkolnym. Pozostają działy inne,

a więc opery, baletu, koncertów symfonicznych, stworzenie polskiej agencji koncertowej pracującej na odpowiednim poziomie kulturalnym itd. Potrzeb tych aż nazbyt wiele; nie dadzą się one stanowczo rozwiązać inaczej jak tylko przez powołanie instytucji, która weźmie na siebie wykonanie całokształtu tych palących wręcz zagadnień.

Iwaszkiewicz stawia na końcu zarzut mojej logice à propos Tomasza Manna; zarzuca mi, że się nie orientuję w potrzebach twórczego człowieka. Ależ oczywiście, przyznaję rację Iwaszkiewiczowi, o ile będziemy mówić o tragedii osobistej Tomasza Manna; jest ona godna współczucia. Mnie jednak chodzi o stwierdzenie faktu, że możliwości twórcze Manna przez wydalenie go z Niemiec nie zostały w niczym uszczuplone. Rozłąka z ojczyzną nie zabija twórczości. Romantycy polscy dowiedli chyba tego w sposób wystarczający.

Kilka słów poświęcę jeszcze Walldorfowi. Zakwalifikował mnie ten odważny i bojowy pisarz do rzędu „totalistów". Bronię się przeciwko temu ze względów zasadniczych, o których pisze Goetel twierdząc, że totalizm nie jest prądem lecz „pewną formą dziejowego procesu". To dla porządku w terminologii. Rozumiem i podzielam entuzjazm Walldorfa dla faszyzmu włoskiego, nie rozumiem natomiast pewnych jego pretensyj do hitleryzmu. Wydaje mi się, że skoro przyjmiemy zasadę: sztuka jest jednym z elementów działania państwa — to musimy pogodzić się z wywieraniem pewnego wpływu na nią przez to państwo. Ponadto, wiele rzeczy dziejących się w muzyce niemieckiej wymaga wyjaśnień. Podobno na wystawie „sztuki zwyrodniałej" w Düsseldorfie produkowano „Pietruszkę" Strawińskiego. Tymczasem balet „Persefona" był wystawiony w Kolonii, ostatnio zaś widziałem świeże nagranie płyt przez berlińską filharmonię — „Gry w karty" — pod dyrekcją kompozytora. Jeśli Strawiński był „zwyrodniały" w Düsseldorfie, to dlaczego nie jest „zwyrodniały" w Kolonii i Berlinie? Hindemith, który jest podobno „undeutsch", drukuje u Schotta w dalszym ciągu. Widocznie działają tam jeszcze inne względy i racje prócz tych, które przytacza się w prasie polskiej

(jakże często złośliwie) i określa jako zamachy na „wolność" i „niezależność" sztuki. Co do mnie, to obserwuję z zaciekawieniem w Niemczech właśnie zjawisko likwidacji pojmowania muzyki w sensie romantycznym, gdzie miała odgrywać rolę „religii" dla wtajemniczonych. Muzyka zeszła tam z tego niepotrzebnego piedestału i weszła między ludzi. Tak jak to było za czasów Bacha. W tym leży — moim zdaniem — jej odrodzenie. Wielkość muzyki nie objawiła się w symfoniach Skriabina i jego pomysłach szukania przez nią kontaktów „z absolutem", ale usadowiła się na przekór wszystkiemu w preludiach i fugach z „Wohltemperiertes Klavier", pisanych dla prozaicznego celu, którym była gimnastyka palcowa uczących się grać na fortepianie synów kantora lipskiego.

Tadeusz Szeligowski

W DRUGĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO

OLGIERD STRASZYŃSKI

„O, gdybym kiedy dożył tej pociechy
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy..."
(A. Mickiewicz, Epilog Pana Tadeusza).

Zbliża się dzień 29 marca, w którym ze smutkiem skonstatujemy, że upłynęło już dwa lata od chwili, gdy odszedł od nas Wielki Człowiek i największy kompozytor polski doby obecnej — Karol Szymanowski.

Każdy, kto kochał Wielkiego Mistrza i Jego muzykę pomyśli o uczczeniu tej bolesnej rocznicy.

Niewątpliwie odbędzie się nie jedna akademia ku czci Wielkiego Twórcy, pojawią się sążniste artykuły, wspomnienia, wielu przypomni sobie o konieczności ufundowania pomników, w większych miastach Polski, inni stworzą jeszcze jedno stypendium im. Karola Szymanowskiego lub ochrzczą nowopowstającą szkołę muzyczną Jego imieniem, inni zaniosą na grób wiązankę kwiatów, zroszonych łzami.

Wielkim hołdem i należytym uczczeniem Jego pamięci będzie każdy koncert poświęcony Jego twórczości.

Niestety, nie wszyscy, którzy przyjdą na taki koncert, będą w stanie zrozumieć i odczuć tę piękną muzykę nie mając pewnego przygotowania, bodaj osłuchania się z muzyką Szymanowskiego.

Wiemy dobrze, że jednorazowe usłyszenie utworu Symanowskiego może tylko oszołomić, zaledwie lekko zapukać do wrażliwej duszy — ale do zrozumienia i przyswojenia sobie wszystkich myśli w niej zawartych — nie doprowadzi.

Nieodzownym warunkiem tego nawet dla specjalistów i muzyków z krwi i kości jest usłyszenie kompozycji przynajmniej kilka do kilkunastu razy.

Na nieszczęście tak się składa, że ani oper ani oratoriów ani symfonij Szymanowskiego nie możemy często słyszeć ze względu na trudności z jakimi jest połączone wykonywanie większych Jego dzieł.

Rzadko która instytucja rozporządza tak dużą i stojącą na wysokim poziomie orkiestrą; to samo z chórami.

Orkiestry mniejszych miast prowincjonalnych nieraz by też coś wykonały, ale nie są w stanie zapłacić za wynajęcie materiałów orkiestrowych z Wiednia...

Skutek zaś taki, że rzadko słyszymy większe dzieła Szymanowskiego i wiele osób słuchając np. trzeciej symfonii po raz drugi i trzeci ma wrażenie, że słucha jej po raz pierwszy, gdyż o swych przeżyciach podczas pierwszego słuchania zdążyły już zapomnieć.

Ale jest na to rada. Pogardzana przez wielu muzyków płyta gramonofowa mogłaby tu oddać nieocenione usługi.

Podobnie jak całe opery lub np. symfonie Beethovena dawniej studiowano tylko przy pomocy wyciągów fortepianowych na dwie lub cztery ręce a dziś słucha się ich niemal codzień z sal koncertowych całego świata bezpośrednio przez radio lub pośrednio z płyt gramonofowych — i to z partyturą w ręce— tak i dzieł Szymanowskiego lepiej uczyć się nie z wyciągów pisanych na kilku systemach lecz w oryginalnym brzmieniu z płyt, które powinniśmy nagrać i to jak najprędzej!

Weźmy przykład z zagranicy, która produkuje moc płyt a każdy, bardziej znany utwór doczekał się kilku nagrań w wykonaniu różnych orkiestr, różnych dyrygentów i solistów!

Ileż to bezwartościowych kompozycyj dostaje się zagranicą na płyty z tych czy innych powodów — a my mielibyśmy tak chować „w kuferku" skarby, pozostawione nam przez Szymanowskiego?

Przecież takie Harnasie, symfonie czy Stabat Mater powinny być już dawno nagrane!

Niestety ci co rozporządzają olbrzymimi środkami i mają kolosalne możliwości, — dotąd jeszcze tego nie zrobili...

A tym czasem musimy popularyzować twórczość Szymanowskiego!

Chcemy, żeby Go kochali wszyscy Polacy! — nie tylko garstka wybranych i wykształconych muzycznie słuchaczy.

Jeśli nie ulega wątpliwości, że zbliżyć do muzyki Szymanowskiego można drogą częstego powtarzania pewnych utworów to należy jeszcze pomyśleć o tym, by utwory wybrane do wykonania lub np. nagrania na płyty były łatwo zrozumiałe i prostsze od innych, do których przejdzie się w dalszych etapach popularyzacji Szymanowskiego.

Chcąc na własnym, dostępnym dla mnie odcinku uczcić nadchodzącą rocznicę zacząłem z jednej strony szukać wybitnych wykonawców muzyki Szymanowskiego, którzy w hołdzie dla Niego zechcieliby niezbyt zamożnym krajowym wytwórniom płyt umożliwić takie nagranie, nie przynoszące — jak łatwo domyśleć się — żadnych zysków.

Z drugiej strony zacząłem pukać do różnych wytwórni, by zechciały przedsięwziąć trudy i koszty przy imprezie, mającej tak doniosłe znaczenie dla muzyki polskiej.

Poszukiwania moje zostały uwieńczone pozytywnym rezultatem, gdyż do realizacji tak ważnego zamierzenia stanęli: skrzypaczka Eugenia Umińska, najlepsza odtwórczyni muzyki Szymanowskiego, która wielokrotnie koncertowała z samym kompozytorem i od Niego przejęła tradycję wykonywania Jego dzieł — i pianista Zygmunt Dygat, uczeń mistrza Paderewskiego, mający wielki kult dla twórczości Szymanowskiego i jej zrozumienie.

Firmą, która podjęła się nagrania tych płyt i poniosła wszelkie koszta — była wytwórnia ORPHEON.

Właściciel tej wytwórni p. B. Rudzki wykazał duże zrozumienie dla potrzeb kultury muzycznej w Polsce.

Od dwóch przeszło miesięcy są już w sprzedaży *) następujące, nowonagrane płyty ORPHEON:

1) Romans op. 23 ORP. 138.

2) Mity op. 30 (po raz pierwszy w całości!)
   a) Źródło Arethuzy ORP. 141.
   b) Narcyz ORP. 139.
   c) Dryady i Pan ORP. 142.

3) Fragment końcowy z baletu Harnasie, (transm. Pawła Kochańskiego) ORP. 143b.

4) Pieśń kurpiowska (transkr. Pawła Kochańskiego) ORP. 143a.

Wszystkie wyżej wymienione płyty ORPHEON mają średnicę po 25 cm. (są to t. zw. małe płyty).

Olgierd Straszyński

---

*) Wyłączna sprzedaż płyt Orpheon: B. Rudzki, Warszawa, Marszałkowska 146.

SPRAWOZDANIA

NOWE PUBLIKACJE POŚWIĘCONE CHOPINOWI: NINA SALVANESCHI'EGO, ADOLFA NOWACZYŃSKIEGO, JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA I TADEUSZA MAYZNERA

Mamy do zanotowania wydanie czterech nowych pozycyj w zakresie literatury chopinowskiej, trzy autorów polskich i jedną włoskiego literata. Zaczynaod tej ostatniej, pragnę wyrazić żywe zadowolenie z udostępnienia jej polkim czytelnikom. Jest to książka Nina Salvaneschi'ego p. t. *Żal Szopenowski.* Oryginalny tytuł, pod którym ukazała się w roku 1934, brzmi: *„Il tormento di Chopin".* W ojczyźnie autora spotkała się ona z bardzo gorącym uznaniem. Salvaneschi oddał się z wielkim zapałem sprawie propagandy sztuki Chopina w Italii, wygłaszając w kilkudziesięciu miastach piękne, prawdziwą miłością owiane odczyty o genialnym kompozytorze naszym. Prelekcje znanego literata cieszyły się tym większym powodzeniem i tym głębszy wywoływały oddźwięk w duszach słuchaczy od innych normalnych odczytów, ponieważ prelegent dotknięty tragizmem ślepoty, głosił w nich, że właśnie w muzyce Chopina znalazł „tajemnicze skrzydła, które unoszą ducha poza niedostępne zazwyczaj granice horyzontu rzeczywistości i w lazurowych jej przestrzeniach odzyskał spokój konieczny, ażeby móc kroczyć po smutnych szlakach życia". — Nie będąc muzykiem, nie kusił się Salvaneschi o komentowanie Chopina od strony fachowej. Skreślił tylko obraz życia kompozytora w artystyczny, formą muzyczną podyktowany sposób, podzieliwszy je na cztery epoki, jakby jakiejś symfonicznej całości przeznaczenia. Przeznaczenie to zdawało się mówić Chopinowi: „jestem istotnym panem twoim. Nie chcę, byś cierpiał za wiele, ale cierpieć musisz koniecznie, aby dusza Twoja śpiewała, bo prawo jest zawsze jedno: nie masz zdobyczy bez cierpienia". — Oto i dyspozycja książki, napisanej z entuzjazmem, naprawdę pięknie, wykwintnie. Po cennej monografii Ippolita Valetty z r. 1909 (drugie wydanie ukazało się w r. 1921), po ujmującym studium Giovanni'ego Mariotti'ego z r. 1933, jest książka Salvaneschi'ego nowym — sama zaś przez się — zaiste wzruszającym wyrazem zrozumienia i kultu sztuki Chopina we Włoszech dzisiejszych. Przekład pani Eweliny Radomskiej odznacza się wszelkimi zaletami literackości, jest wierny duchowi oryginału a w delikatnej transpozycji wymagających tego ustępów zdradza trafne poczucie jej zastosowania. W samym tytule mamy pewne odchylenie od znaczenia słowa *„tormento"*, któremu bliżej odpowiada *„cierpienie"* — niż *„żal" (la doglia, la nostalgia, il languore...)*, określenie używane po polsku w publikacjach w różnych językach dla charakteryzowania ducha muzyki Chopina, ale nie dla jego osoby. — Książka ukazała się w nakładzie Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego i — jak wszystkie wydawnictwa tej firmy — odznacza się wytworną w całym tego słowa znaczeniu formą zewnętrzną.

Adolf Nowaczyński zagłębił się w epokę Królestwa Kongresowego, w życie Starej Warszawy, rozczytał się w setkach tomów i artykułów, opi-

sujących te czasy, przewertował mnóstwo pamiętników, obrazów, sztychów i litografij i uzbrojony jak mało kto inny w olbrzymi materiał erudycyjny, w motywy anegdotyczne itp. wydał niezmiernie fascynującą książkę p. t. *Młodość Chopina*, w nakładzie Towarzystwa Wydawniczego Rój, Warszawa 1939, str. 231. (Na wstępie pozwolę sobie podkreślić, że pisownia nazwiska kompozytora, odpowiadająca oryginalnemu jego brzmieniu, w którym przecież nazwisko to na całym świecie ma wyłączne prawo obywatelstwa, nastraja czytelnika znacznie lepiej od spolszczonej formy, zasługującej na banicję z literatury chopinowskiej). Książka Nowaczyńskiego jest rodzajem powieści biograficznej, przykuwającej czytelnika do swoich kart bajecznie kolorowym tokiem opowiadania, rzekomo powtórzonego za słowami Oskara Kolberga, który pod koniec życia, jak zapewnia Nowaczyński, zwykł był siadywać na kamiennej ławce na Plantach krakowskich niedaleko ulicy Sławkowskiej i chętnie na żądanie przysiadających się do niego ludzi odgrzebywał w pamięci wspomnienia z lat najwcześniejszej młodości i lat chłopięcych, w których miał szczęście żyć blisko małego mistrza i genialnego młodzieńca. Nowaczyński mówi, że wszystko to *mógł* rozpowiadać przesympatyczny kościany dziadek i asceta nauki. M ó g ł, ale nie m u s i a ł! Kolberg podobno zastrzegał się, że go zawodzi pamięć, że więc opowiadania jego mogą bieg wypadków przedstawiać odmiennie od rzeczywistości, od prawdy historycznej. Nowaczyński zaś nie spisywał tych gawęd dosłownie, nie stenografował słów Kolberga. Był wtedy sam małym smykiem. Ponieważ zaś od czasów owych spotkań na Plantach krakowskich minęło lat przynajmniej pięćdziesiąt, więc chyba tylko ktoś bardzo naiwny mógł by przypuszczać, że treść książki Nowaczyńskiego pokrywa się w zupełności z tokiem opowiadania Kolberga, że jest wiernym jego protokółem. W istocie był nieporównanie zasłużony nasz etnograf tylko pretekstem do zawiązania narracji, do jej zaczepienia o jakiegoś świadka naocznego warszawskiego okresu życia Chopina. To co Nowaczyński mógł usłyszeć z ust wydawcy „Ludu" i co z tego zapamiętał, stanowi pewnie znikomą tylko cząstkę tego tomu. Resztą zaś jest w nim sam tylko Nowaczyński, cały Nowaczyński, taki, jakim go znamy od czasów „Facecyj sowizdrzalskich", ze swoim własnym leksykonem neologizmów, archaizmów, makaronizmów, przekręconych form deklinacji i konjugacji, z niesłychanym temperamentem malujący ludzi i zdarzenia, na których tle wyrastał Chopin, rozwijał się Chopin jako człowiek i artysta. Lektura pasjonująca, przemiła, przezabawna. Pióro Nowaczyńskiego nie stępiło się po czterdziestu przeszło latach pisania, inwencja w tworzeniu pełnych żywości obrazów nie osłabła, sypią się dalej jak z rękawa koncepty i kalambury. I ani cię spostrzegamy, jak nas Nowaczyński naładował masą wiadomości i ciekawostek, jak nas pouczył o wszystkim, co mogło wsiąknąć do duszy Chopina w domu i szkole, na ulicy i w pałacach arystokratycznych, w kościołach i salach koncertowych, w Belwederze i kawiarenkach warszawskich. Dominująca w książce nuta dowcipne-

go persyflowania kamertonu szarego życia codziennego pozwala łatwo przejść do porządku nad kwestią, do jakiego stopnia prawda została tu zasilona fantazją autora, który dobrodusznie powiada, że „uczeni w piśmie czyli chopinolodzy" będą mogli w przyszłości rozstrzygnąć ile w książce tej jest prawdy ile poezji. Od tej wszakże strony nigdy pewnie nie będą oni zabierali się do oceniania wartości tego aktu hołdu, złożonego przez Nowaczyńskiego geniuszowi Chopina. Bo w każdym razie jest to jeden więcej wieniec, z jakim do świątyni Jego ducha przyszedł przedstawiciel literatury XX-go wieku, więc tym cenniejszy to objaw i radośniejszy dla nas, których uwielbienie Chopina opiera się na ściśle muzycznych przesłankach. Uderzającą rzeczą jest jeszcze w książce — wprawdzie dość powierzchowne, ale — bardzo wszechstronne podkucie się Nowaczyńskiego w terminologii muzycznej, w historii muzyki tej epoki, opanowanie ogromnej ilości szczegółów dotyczących przedstawień operowych, koncertów itp. Talent Nowaczyńskiego zdobył się tu na stworzenie jakby filmu rysunkowego w guście Fleischera czy Disneya tej epoki, której rzeczywistego obrazu nie zdołają nam już odtworzyć żadne, najbardziej skrupulatnie zebrane i najbardziej systematycznie opracowane źródła, które znalazły się w rękach ludzi nieobdarzonych temperamentem Nowaczyńskiego. Żeby nie mącić nastroju swojej narracji ostrymi dyssonansami nie zajął Nowaczyński zwykłego swojego stanowiska wobec problemu mniejszościowego i potraktował element żydowski ówczesnej Warszawy, szczególnie zaś ustosunkowanie się licznych zamożnych i wpływowych żydów do osoby i sztuki Chopina nie tylko pozytywnie, ale wprost przyjaźnie lub z wielką dozą pobłażliwości. Do mało znaczących drobiazgów należy zaliczyć dające się tu i ówdzie zauważyć omyłki, przeoczenia i lekko rzucone epitety o tych czy innych ludziach.

Zastęp popularyzatorów sztuki Chopina powiększył obecnie Jarosław Iwaszkiewicz, wydając w nakładzie *Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych we Lwowie* zgrabną książeczkę p. t. Fryderyk Szopen. Jest to już trzecia pozycja zasług Iwaszkiewicza dla sprawy uwielbianego mistrza, po wyłożeniu pokaźnej sumy na wydanie *Listów Fryderyka Chopina* (znowuż inna pisownia nazwiska kompozytora) i po teatralnych sukcesach Iwaszkiewicza w komedii, osnutej na motywach chopinowskich „Lato w Nohant". W bardzo zwięzłych zdaniach podał Iwaszkiewicz przebieg życia mistrza, w zdaniach pozbawionych wszelkiej przesady na punkcie stylu skreślił wiernie jego charakter, stosunek do rodziny, przyjaciół, ojczyzny, trafnie naszkicował rozwój jego psychiki, jego artyzmu, niezmiernie treściwie ale jasno i rzetelnie omówił wszystkie formy jego sztuki, uwypuklając dzieła najcelniejsze, raz w tekście, drugi raz w osobnym, końcowym rozdziale. Książeczka pod każdym względem wartościowa, do której napisania musiał Iwaszkiewicz nałożyć silne hamulce na rozpędowe koło swego literackiego *métier*, spełni

niezawodnie w sposób doskonały swoje zadanie propagandy sztuki Chopina wśród młodzieży polskiej.

Daleko słabiej wypadła druga — tym samym celom służąca i przez to samo Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie wydana — książeczka o *Chopinie* (tym razem w tym brzmieniu), której autorem jest Tadeusz Mayzner. Znany muzyk-popularyzator zanadto może zaufał swojej rutynie przystępnego omawiania dzieł sztuki i znaczenia geniuszów muzycznych dla kultury powszechnej i zapewne zaimprowizował tych kilkadziesiąt kart broszurki, na których bez większego wysiłku ale i bez dokładniej wypracowanego planu opowiedział ważniejsze wypadki z życia Chopina, wplatając między nie to i owo o jego twórczości z pomocą utartych frazesów, niestety bez uwzględnienia i wysunięcia na czoło tych uwag rzeczy najistotniejszych a z pominięciem esencjonalnych wyników nowszej chopinologii, nierzadko zaś w błędnym oświetleniu omawianych tematów. Popularyzatorem nie powinien być ktoś dlatego tylko, że nie potrafi tworzyć dzieł naukowych, a może nim być jedynie ten, kto chce i umie korzystać z literatury naukowej i jej wyników. Z lektury broszurki P. Mayznera odnosi się wrażenie, jakby wcale obfita literatura chopinowska, polska i obca, zwłaszcza lat ostatnich po to tylko istniała, żeby ją autorowie przystępnych publikacyj o Chopinie mogli z czystym sumieniem ignorować. Czegoś lepszego mogliśmy się spodziewać po pracy, która otrzymała nagrodę na ogłoszonym w tym celu konkursie i pod której wstępnym słowem widnieje podpis Instytutu Fryderyka Chopina.

Zdzisław Jachimecki

WITOLD HULEWICZ: „Przybłęda Boży", Tow. Wydawnicze „Rój" (II wydanie).

O ile nasza literatura o Chopinie przedstawia się wcale obficie i wciąż się jeszcze rozrasta, o tyle zupełnie mizernie przedstawia się literatura poświęcona Beethovenowi. Tu właściwie zupełnie brak polskich monografij, i jedyną pracą, jaka w naszym języku była poświęcona jednemu z największych geniuszów muzycznych świata, była książka Witolda *Hulewicza* „Przybłęda Boży", która ukazała się przed 12 laty. Fakt, że obecnie wyszło drugie wydanie tej książki, jest najlepszym dowodem tego jak bardzo ona odpowiadała potrzebom naszej publiczności.

Nie jest to monografia we właściwym tego słowa znaczeniu. Nie jest również powieścią biograficzną. Jest raczej jednym i drugim równocześnie. Hulewicz doskonale zna swój przedmiot, uwzględnia nawet drobne szczegóły z życia Beethovena, podaje szczegółowe analizy utworów, tak że książką jego można posługiwać się jako źródłem ścisłych wiadomości, znaleźć w niej wiele z tego, czego się w monografii szuka. Wprawdzie materiał ten nie

jest kompletny i nie jest ułożony systematycznie, dostosowany jedynie, i to dość swobodnie, do chronologicznego rozwoju życiorysu, ale obfite indeksy pozwalają z łatwością odszukać potrzebną informację. Z drugiej jednak strony ze zbyt wielkim entuzjazmem czci autor swego bohatera, aby mógł poprzestać na spokojnym, naukowym uszeregowaniu faktów, na beznamiętnej analizie materii muzycznej arcydzieł beethovenowskich. Jest to książka, wypływająca z żarliwego kultu i moc tego uwielbienia nadaje wszystkiemu, co Hulewicz pisze, akcenty osobiste, nie pozwala mu spokojnie stawać przed życiem i dziełami Beethovena, każe posługiwać się raczej sugestywnymi skrótami, efektownymi zestawieniami Beethovena z Napoleonem lub Kantem, wtrącać wstawki osobiste bądź słowa samego kompozytora, przetasowywać zdarzenia, wybiegać naprzód, potem po zdobyciu nowych perspektyw wracać do przerwanego wątku. Nadaje to opowiadaniu niezwykle nerwowy, przerywany rytm, przesuwa monografię ku granicom dzieła poetyckiego, ale tym właśnie sprawia, iż książka jest przez cały czas nastrojona na ton najwyższego napięcia, na ton odpowiadający klimatowi beethovenowskiego natchnienia.

Dostrojenie się do temperatury twórczości Mistrza z Bonn jest bardzo wyraźne. Analizy utworów spokojnych, klasycyzujących mają ton rzeczowy, opisowy; im większy jest jednak ładunek wewnętrzny opisywanego utworu, tym niespokojniejsza, bardziej obrazowa, bardziej metaforyczna staje się analiza.

Autor wyraźnie sprzeciwia się wszelkiemu komentowaniu muzyki poprzez doszukiwanie się jej „treści fabularnej": (str. 341) „Mania doszukiwania się to galopu konia, to bicia dzwonów, to kapania deszczu lub łkania kochanki, jest drobieniem muzycznych wartości na łatwostrawną sieczkę i równa się przerabianiu arcydzieła poetyckiego na melodramat. Czucie muzyczne leży poza sferą apercepcji umysłowej. Tak zwana muzykalność nie pokrywa się z umiejętnością komentowania muzyki, lecz polega na zdolności poddawania się jej działaniu... Poprzez religijny wobec muzyki stosunek, poza nieodzowną dozą ogólnego oczytania muzycznego, pełne chłonięcie treści iść musi drogą absolutnego wyzbycia się potrzeb i wymagań przedmiotowych. Trzeba sobie umieć powiedzieć, że ta muzyka nic nie opowiada, nic nie maluje, nic nie „wyraża" w potocznym słowa tego znaczeniu. Trzeba sobie zdać sprawę, że tu ona jest wyzbyta wszelakiego nalotu, jest czysta, bezakcesoryjna, naga, jest bytem samym w sobie".

To też nie poprzez opowiadania fabularnych treści osiąga Hulewicz poetyckość i metaforyczność swych analiz beethovenowskich arcydzieł. Metafory jego dotyczą samej muzyki. Przy pomocy przenośni i porównań poetyckich usiłuje uzmysłowić wrażenia, jakie te dźwięki w swej bezprzedmiotowej czystości wywołują w słuchaczu. Najlepiej metodę tę zilustrują przykłady, np. opis Adagia z 3-ciej sonaty: „Niby z westchnienia zadumane-

go żywiołu falują i ścichają korne poszepty i zaraz rozpływają się w kołysaniu miarowych, wolnych, miękich rytmów mollowych, a melodię przerzuciły w bas i tam ona ciągnie dalej, inna, męska i prosta jak jasny tenor wiolonczeli. Potem porasta w dumę, śmielej sięga w górne tony, miarowe rytmy akompaniamentu na wyższe szczeble wiolinu chować się muszą z szacunkiem, a ona w nagłym crescendo osadza się z mocą w głębszych basach, w potężnej blasze orkiestry-fortepianu, wydyma się, gdyby ciemny na wietrze żagiel, ciężko dysząc kuli się w ostatnim przycichnięciu i promiennie wpływa w cichą sekstę początkowego chorału. Pieśń płynie powrotna, ta sama, w końcu ginie w silnym, obniżonym, urywanym powtórzeniu własnego motywu — i wraca miarowość fal mollowych, przeinaczonych".

Oczywiście przy niektórych utworach podobny opis poetycki nabiera większego „ładunku fabularnego", ale wiąże się to z utworami o podkładzie mniej lub więcej programowym, których przecież nie brak w dorobku beethovenowskim. W takim zaś uszeregowaniu nastrojów i napięć stylistycznych znajdujemy jakby odbicie falowania, jakie kształtuje linię twórczości Beethovena.

Książka Hulewicza nie jest po prostu opisem; wypływa z bardzo intensywnego przeżywania dzieł i czynów twórcy IX Symfonii i to jest jej największą zaletą.

k. r.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

W Filharmonii jako dyrygentów usłyszeliśmy *Mierzejewskiego* w programie beethovenowskim, który mu się raczej udał, *Bierdiajewa* dobrze prowadzącego b. piękny wstęp do op. „Chowańszczyna" Mussorrgskiego i efektownie, dobrze zrobiony, ale dość błahy w założeniach „Taniec z Galanty" Kodaly'a, natomiast nieco nudno interpretującego i bez tego akademicką IV Symfonię Głazunowa, — wreszcie jak zawsze pełnego polotu Issaya *Dobrowena,* mającego bardzo różnorodny i nierówny program: „Sen nocy letniej" Mendelssohna, „Symfonię wiosenną" Schumanna, Debussyego („Popołudnie Fauna") obok Rytla („Wstęp do dramatu"), i Greczaninowa. Mało u nas znany a dość popularny w Rosji przedwojennej Greczaninow był przede wszystkim sławny jako autor pieśni oraz prawosławnych utworów religijnych. Jednak „Muzyka religijna", jaką usłyszeliśmy w Filharmonii nie daje pojęcia o tej dziedzinie jego twórczości, gdyż stanowi dosyć dziwaczne połączenie prawosławnego stylu cerkiewnego z najzupełniej do tego stylu nie pasującą obsadą instrumentalną: smyczkami, harfą, organami, dzwonkami, trójkątem itd. Wobec tego iż sama materia muzyczna bynajmniej nie od-

znaczała się nowością koncepcji, co jedynie mogło by usprawiedliwić takie połączenie stylów, pomysł należy uznać raczej za chybiony. Partię wokalną odśpiewał znany rosyjski *Kwartet wokalny Kedrowa*, zespół muzykalny, dobrze ześpiewany, chociaż nierówny pod względem materiałów głosowych. Niepotrzebnie też obniżył ten zespół powagę koncertu, śpiewając na bis — i dopiero wówczas wywołując entuzjazm publiczności — kawałki o więcej niż wątpliwej wartości muzycznej.

Na pozostałych Koncertach symfonicznych jako soliści wystąpili laureaci dwóch warszawskich konkursów: skrzypcowego — Ginette *Neveu* i chopinowskiego — Aleksander *Uninski*. Oboje grali Koncerty Beethovena i obojgu to się nie bardzo powiodło. Interperetacja jednego z największych arcydzieł literatury skrzypcowej przez młodą skrzypaczkę francuską, była zupełnie poprawna i może dlatego bardzo akademicka. Uninski natomiast coraz bardziej się manieruje, co dało opłakane wyniki w Koncercie Es-dur, zwłaszcza, że ten styl fortepianowy w ogóle nie odpowiada jego warunkom pianistycznym, twardemu i równocześnie słabemu uderzeniu.

Zmanierowanie tego tak w swoim czasie subtelnego pianisty wystąpiło jeszcze wyraźniej na jego recitalu w Filharmonii, na którym dobrze odegrane były tylko utwory Debussyego i Ravela oraz przeraźliwie bzdurna Rapsodia Hiszpańska Liszta. Reszta budziła poważne zastrzeżenia, największe... Sonata h-moll Chopina.

Krańcowo odmienny charakter miał odbywający się w tej samej sali recital Chopinowski Henryka *Sztompki*. Sztompka ani nie ma takiej techniki jak Uninski ani też nie stara się oszałamiać publiczności karkołomnymi tempami. Gra Chopina a nie siebie. I ta rzetelność wobec kompozytora, pietyzm wypowiadający się w szlachetnej prostocie interpretacji, unikaniu wszelkiego mędrkowania czy epatowania — są największą Sztompki zaletą. Ale właśnie dlatego, że takie jest jego podejście do Chopina, trudno mu wybaczyć kilka tanich, trzeba przyznać bardzo nielicznych efektów, które jednak znalazły się w jego grze, zwłaszcza przeinaczenie tekstu w „Marszu żałobnym". O wielkiej i wciąż rosnącej popularności pianisty świadczyła sala, szczelnie wypełniona, więcej chyba niż na występach Hoffmana czy innych asów.

Bardzo wiele kocertów odbyło się w sali Konserwatorium, tak że nie sposób omówić wszystkich. Wspomniany już Kwartet *Kedrowa*, recital zdolnego pianisty włoskiego Renzo *Silvestri*, odznaczający się bardzo poważnym programem recital śpiewaczy *Faryaszewskiej* z udziałem prof. *Szaleskiego*, wreszcie szereg podwójnych recitali: Cecylii *Węgrzynowskiej* i Bolesława *Woytowicza* (niestety nie mogłem być obecny na tym koncercie), występ bardzo muzykalnej pary śpiewaczej Eleanor *Stele* i Hall *Clovis*, oraz należący u nas do rzadkości dwufortepianowy koncert w wykonaniu Stefanii *Allinówny* i Władysławy *Markiewiczówny*. Obie pianistki przygotowały interesujący i nie banalny program bardzo solidnie i starannie. W progra-

mie znalazła się między innymi również „Suita" na 2 fortepiany Markiewiczówny, utwór skomponowany zręcznie i z gustem, ale dość monotonny w inwencji.

Na dwóch koncertach urządzanych przez Sekcję Pomocy Młodym Muzykom, jako soliści wystąpili: źle tego dnia usposobiony Zbigniew *Grzybowski*, bardzo utalentowany, odznaczający się zwłaszcza pięknym tonem skrzypek *Friedheim* oraz młodziutki sopran Nika *Ignatowiczówna*, zapowiadająca się, jak już miałem okazję pisać, na pierwszorzędną, zwłaszcza pod względem uroku interpretacji, śpiewaczkę. Na tychże koncertach dali się słyszeć dwaj młodzi, ale już znani dyrygenci: Kazimierz *Hardulak* i Bolesław *Lewandowski*. Znany jest zwłaszcza Hardulak znajdujący się na samodzielnej placówce w Wilnie. Ma on lepszą rutynę i opanowanie, ale miał trudniejszy program. V Symfonia Beethovena pomimo prostoty faktury, a raczej właśnie dlatego, jest ciężkim orzechem do zgryzienia nawet dla najbardziej dojrzałych dyrygentów, a cóż dopiero dla dyrygenta młodego mającego w dodatku za mało prób do przygotowania utworu. Toteż pozostając z całym uznaniem dla ambicyj Hardulaka, nie szukającego linii najmniejszego oporu, przyznać musimy, że podobał się on więcej w interpretacji „Nocy na Łysej Górze" Mussorgskiego. Lewandowski, w łatwiejszym muzycznie programie („Uczeń czarnoksiężnika" Dukasa i „Don Juana" Straussa) przedstawił się jako dyrygent pełen werwy i temperamentu. W każdym razie z radością można stwierdzić, że coraz więcej zaczyna się u nas pojawiać zdolnych i porządnie pracujących dyrygentów, że zaczynamy wychodzić w tej dziedzinie z impasu.

Tow. Muzyki Współczesnej dało w tym okresie sprawozdawczym tylko jeden koncert z udziałem „Tria (waltorniowego)" *Udo Dammerta*, o którym już pisałem w poprzednim sprawozdaniu. Specjalne warunki instrumentalne (udział waltorni) spowodowały, iż w programie znalazł się bardzo słaby i bardzo konserwatywny utwór kompozytora niemieckiego Seiferta. Ciekawsze (ale nie najciekawsze) były utwory na skrzypce i fortepian A. Zecchi i szwajcarskiego kompozytora Suttermeistra. Poza tym Dammert odegrał szereg drobiazgów fortepianowych Maciejewskiego, Łabuńskiego i Wernera Egka.

X audycja Stow. Mił. Dawnej Muzyki należała chyba do najbardziej udanych w sezonie, zwłaszcza dzięki dwóm punktom programu: prześlicznemu „Koncertowi B-dur" na klawesyn i zesp. smyczkowy J. Chr. Bacha oraz mało znanemu a naprawdę rewelacyjnemu utworowi G. Böhma „Preludium i Fuga" na organy. Nie mało do sukcesu wieczoru przyczynili się świetnie tego dnia usposobieni wykonawcy tych utworów J. *Wysocka-Ochlewska* i Bronisław *Rutkowski*.

Na czoło XI audycji dawnej muzyki wysunęły się wyjątki z „Missa Pulcherrima" Pękiela w wykonaniu bardzo poważnie pracującego Chóru im.

K. Szymanowskiego pod dyr. Z. *Szczepańskiego* oraz Suita angielska Bacha na klawesyn w żywej i kulturalnej interpretacji M. *Trombini-Kazurowej.*

Sezon operowy, wobec mających nastąpić zmian organizacyjnych, zbliża się ku końcowi, nic więc dziwnego, że nie znajdujemy tam nic nowego, jedynie przedstawienia popularne, cieszące się zresztą bardzo wielką frekwencją oraz występy gościnne, poza dwukrotnym występem doskonałej śpiewaczki greckiej *Mellos-Nicolaidi,* opierające się przeważnie na siłach miejscowych *(Wermińska)* lub chwilowo zadomowionych w Warszawie *(Dubrowski).*

Konstanty Régamey

KRAKÓW

W ostatnim miesiącu, huśtawka życia muzycznego w Krakowie poszła w górę w sposób zdecydowany. Wszelkie niemal nasze instytucje starały się swoją działalność przedstawić z jak najlepszej strony, to też rezultaty tych wysiłków zasłużyły na szczere słowa uznania.

Na wysokim poziomie stały przedstawienia operowe. Po udanej *Tosce* z Nuri Hadzić, Drabikiem i Wragą, nastąpiła najlepsza bez wątpienia impreza operowa tego sezonu, *Cyrulik sewilski* z Adą Sari, Doboszem, a przede wszystkim J. Dubrowskim w rolach głównych.

W sali *Starego Teatru* koncertował Ignacy Friedmann, gościł też znakomity kwartet wokalny Kedrowa. Zespół ten, jakkolwiek spotkał się z dość chłodnym przyjęciem przez niektórych recenzentów innych miast polskich, przedstawił się w Krakowie jako kwartet na wysokim poziomie. Prasa krakowska uznała ten występ za jeden z najlepszych koncertów w tym sezonie.

Stowarzyszenie Muzyków Polskich (dawniej *Stow. Młodych Muzyków)* zorganizowało koncert światowej sławy Tria Poźniaka (Wrocław). Zespół ten już dawno nie bawił w naszym mieście, to też został przyjęty przez publiczność z niespotykanym entuzjazmem. Również pod firmą Stowarzyszenia wystąpił znany polski pianista z Poznania, Franciszek Łukasiewicz, artysta inteligentny i wysoce muzykalny. Koncert muzyki klasycznej przyniósł występ niedawno utworzonego Tria S. M. P. (W. Kałka — skrzypce, S. Gorecka — wiolonczela, A. Müller — fortepian); jako soliści wystąpili: L. Kozerówna (sopran) i F. Skołyszewski (fortepian).

Koncert symfoniczny orkiestr *Związku Zawodowych Muzyków* był dowodem wznowienia działalności tej organizacji, która przez szereg lat nie wykazywała większej ekspansji. Dyrygował Adam Kopyciński, solistą był Alfred Müller. Całość, aczkolwiek nie pozbawiona drobnych usterek, zasłużyła na ocenę zdecydowanie dodatnią, jako rezultat pracy sumiennej i przemyślanej.

Dawni uczniowie zmarłego w ubiegłym miesiącu cenionego śpiewaka Konstantego Kniaginina urządzili koncert ku uczczeniu pamięci swojego mistrza.

Spośród sporej ilości wykonawców na specjalne wyróżnienie zasłużyli Z. Bułatówna i Cz. Kozak.

W. P.

LWÓW

Charakterystycznym dla ruchu koncertowego we Lwowie jest jego wielka stosunkowo nierównomierność; w jaskrawy sposób uwydatniła się ona w lutym, pozbawionym do ostatniego niemal tygodnia zupełnie koncertów, które właśnie dopiero pod koniec miesiąca pojawiły się nadspodziewanie w wielkiej liczbie, jak na objęty nimi krótki okres czasu. Szczęściem koncerty były urozmaicone i stały na wysokim poziomie artystycznym.

Jedynym w tym czasie koncertem symfonicznym nb. wieczornym (rzecz obecnie nader rzadka we Lwowie, po raz drugi w ogóle w sezonie!) dyrygował W. Bierdiajew; wypełniona (!) publicznością sala zgotowała dyrygentowi rzęsistą owację za szczególnie dobrze interpretowaną piątą symfonię Czajkowskiego. Program zawierał ponadto znaną już tu doskonałą „Małą uwerturę" R. Palestra i „Ucznia czarnoksiężnika" Dukasa. Solistą wieczoru był prof. L. Muenzer (koncert fort. Mozarta).

W ramach recitali solistów wystąpili I. Friedmann, pianista światowej sławy oraz młody R. Odnoposoff, skrzypek na wielką miarę. Obaj cieszyli się ogromnym wzięciem i obaj porwali publiczność swą grą, w której umieli ponad problemy techniczne uwydatniać przede wszystkim stronę czysto muzyczną dzieł wykonywanych (m. in. Chopin, sonata h-moll i Schumann, Karnawał w wykonaniu Friedmanna; Beethoveen, sonata op. 30 nr 3 G-dur, Paganini, koncert D-dur w wykonaniu Odnoposoffa).

Pouczającym w pewnej mierze był wieczór poświęcony muzyce instrumentalnej i wokalnej 17 i pierwszej połowy 18 w. zorganizowany staraniem Tow. Przyj. Muzyki, w wykonaniu R. Kopaczyńskiej (śpiew), J. Voglówny (fort) dr St. Łobaczewskiej (słowo wstępne).

Na koniec wspomnijmy jeszcze o koncercie M. Geistówny, pianistki o grze nieco „przesłodzonej", i o wcale interesującym poranku muzycznym uczniów konserwatorium Pol. Tow. Muz. klas skrzypiec prof. dr. M. Bauera i śpiewu solowego prof. H. Oleskiej.

J. J. Dunicz.

SKIERNIEWICE

W lutym b. r. odbył się czwarty, a od początku 29-ty Poranek symfoniczny. Nowością programu było wykonanie przez orkiestrę symfoniczną 18 pp. Symfonii c-moll Z. K. Runda pod dyrekcją kompozytora. Utwór ten odznacza się dobrą fakturą muzyczną i starannym opracowaniem szczegółów instrumentacyjnych. Bardzo ciekawą częścią było Scherzo, w którym zostały przeprowadzone w dowcipny sposób znane melodie: „Umarł Maciek" i „Była babuleńka".

W II części koncertu, po odegraniu przez orkiestrę pod dyr. por. K. Wójcika uwertury „Egmont" Beethovena, wystąpił znany skrzypek, prof. Stefan Herman i wykonał z tow. orkiestry pod dyr. St. Janiszewskiego koncert J. S. Bacha i Romans F-dur Beethovena. W grze p. Hermana wyczuwało się zrozumienie stylu muzyki klasycznej i pełną dojrzałość artystyczną.

Koncert zakończył się odegraniem przez orkiestrę symfoniczną Mazura ze „Strasznego dworu" Moniuszki pod dyrekcją Szefa Wydziału orkiestr wojskowych M. S. Wojsk. P. Majora B. Sidorowicza. Poranek został poprzedzony jak zwykle prelekcją p. St. Janiszewskiego.

h. k.

WILNO

Charakterystyka Ogólna

Życie muzyczne Wilna skupia się dalej w Klubie Muzycznym, który prowadzi przede wszystkim lokalny ruch muzyczny. Rozpoczęta w jesieni ub. r. współpraca z Klubem Prawników daje rezultaty bardzo dodatnie. Frekwencja na koncertach bardzo liczna, zainteresowanie muzyką niewątpliwie wśród inteligencji wzrasta. Zarządy obydwu Klubów mogą być z rezultatów współpracy zadowolone w stu procentach.

Ważniejsze koncerty

W okresie sprawozdawczym mamy do zanotowania występ pianisty włoskiego p. Rossi-Vecchi, którego grę znamionuje duży temperament i masywne nasilenie dźwięku, doskonałe w transkrypcjach bachowskich Busoniego, mniej odpowiadające nastrojowym zwierzeniom romantyków. Część recitalu poświęcił pianista współczesnej muzyce włoskiej. Oblicze tej sztuki jest jeszcze stosunkowo mało charakterystyczne; być może, że tylko tak jest w muzyce fortepianowej, przeżywającej jeszcze swój kryzys.

Koncert symfoniczny (5.II) miał dwie pozycje szczególnie interesujące: pierwsze wykonanie koncertu fort. G. Taillefer oraz kantaty Janusza Bułhaka, młodego wileńskiego muzyka. Taillefer pisała swój koncert jeszcze w 1925 roku. Utwór nosi na sobie piętno owych czasów, przede wszystkim pewne zapędy eksperymentatorskie w postaci powrotnego klasycyzmu, zapoczątkowanego w sonacie na fortepian Strawińskiego. Czas zrobił swoje. Dysonanse już nas nie epatują, szukamy dziś w muzyce raczej równowagi środków i celu. Tej równowagi w dziele młodej kompozytorki francuskiej oczywiście nie ma. Pozostały zręczne pasaże, ładna część środkowa i zbytnia przewaga orkiestry nad fortepianem, traktowanym często jak instrument perkursyjny.

„Dożynki", kantata na chór, solo i orkiestrę J. Bułhaka daleka jest od eksperymentu. Bułhak stosuje znane i uznane środki techniczne. Przy pewnych retuszach formalnych (skrócenie wstępu instrumentalnego), kantata może liczyć na wykonywanie przez chóry, odznacza się bowiem ładną harmonizacją

motywu ludowego (ze stołpeckiego), dobrym brzmieniem chóru, nie trudną fakturą i wcale zręczną instrumentacją.

Dyrygował Stefan Śledziński, który z całym zapałem i dużą starannością przygotował koncert. W „Dożynkach" współdziałał chór Konserwatorium Muzycznego oraz młoda solistka p. Helena Bortnowska, wywiązując się doskonale z zadania. Koncert Taillefer zagrała z dużym rozmachem prof. Kerntopf-Romaszkowa, niewątpliwie jedna z czołowych pianistek młodszego pokolenia.

Zanotujmy jeszcze koncert E. Bendera i Jarzębskiego, który miał miejsce w końcu lutego. Występ tych dwu wybitnych artystów spotkał się z ogromnym sukcesem artystycznym.

Z okazji „Kaziuka" wystąpiły w dniu 5.III chóry wileńskie. Pierwsze miejsce zajęły oczywiście „Hasło" i „Echo" dwa znane i uznane zespoły wileńskie. Szkoda, że kierownicy ich pp. Kalinowski i Żebrowski tak mało wykazują inicjatywy i pomysłowości repertuarowej. Reforma poglądów w tych sprawach mogła by się mocno przyczynić do obudzenia zainteresowania muzyką oratoryjną i chóralną.

Gniew p. Józefowicza

P. Michał Józefowicz, krytyk muzyczny „Słowa" wileńskiego, zaczepiony przez niżej podpisaną jeszcze we wrześniu ub. r. zdążył z odpowiedzią dopiero na marzec br. W numerze „Słowa" z dnia 2 marca br. ukazał się artykuł p. Józefowicza pod pasjonującym tytułem: „Dlaczego bojkotuję Konserwatorium Muzyczne im. Karłowicza?" Artykułu nie wahała bym się nazwać *sensacyjnym.* Tak jest, to jest sensacja czytać wywody p. Józefowicza i jego podejście do spraw muzyki polskiej. W artykule naiwnym czy też perfidnym przyznaje się p. Józefowicz:

1) że ma b. rzadko sposobność czytania „Muzyki Polskiej" (sic!):

2) że bojkotuje i bojkotować będzie Konserwatorium Muzyczne, natomiast uczęszcza i uczęszczać będzie na popisy Żydowskiego Instytutu Muzycznego;

3) że owszem, interesuje się jednak mimo tego działalnością artystyczną polskiego Konserwatorium. Opinię jednak, opiera na zdaniu innych osób, których opinia wystarcza jemu, krytykowi, do wyrobienia sobie zdania o poziomie muzycznym Konserwatorium. W działalności swojej nie kieruje się „prywatą staropolską", co było właśnie przedmiotem mojego zarzutu w stosunku do tego krytyka;

4) że o zmianach w konserwatorium decydowały w 1935 r. „zabiegi osób zainteresowanych w usunięciu ze stanowiska osoby dawnego dyrektora".

Wywody te można by pominąć ostatecznie milczeniem — zważywszy dostojny wiek p. Józefowicza. Jednakowoż wiek wiekiem, a złośliwość złośliwością. P. Józefowicz popierać będzie Żydów, Białorusinów, zachwycać się muzyką tatarską, litewską, uczęszczać na popisy „z herbatkami" w prywat-

nych kółeczkach muzycznych, ale na oficjalne popisy polskiej uczelni muzycznej nie pójdzie! Byle postawić na swojem. Stary warcholski golony czub szlachecki odżywa! Żadnych argumentów prócz plotek oczywiście p. Józefowicz nie przytacza. Nie bywa na popisach bo „inne osoby" mu mówiły, że produkcje były słabe. Sam się o tym przekonać nie chce. Nie podoba mu się ani p. Szpinalski ani p. Szeligowski. Podoba mu się natomiast p. Rubinsztejn, krzewiący sztukę muzyczną w Żyd. Instytucie. Tak owocnie, że co zdolniejsi uczniowie uciekają do znienawidzonego przez p. Józefowicza Konserwatorium. Oczywiście p. Józefowicz wie dobrze, że Żydowski Instytut istnieje z powodu języka wykładowego, którym jest żargon i że ta przyczyna decyduje o jego istnieniu przede wszystkim. O tym, że p. Józefowicz wychwala jeszcze szkołę organistów, w której sam jest zainteresowany materialnie jako wykładowca, wolę już nie wspominać, by nie dyskredytować do reszty wywodów autora.

P. Józefowicz przyznaje się, że go nie interesuje „Muzyka Polska", którą ma „rzadko sposobność czytać". To pisze krytyk muzyczny o jedynym w kraju czasopiśmie muzycznym, omawiającym stale na swych łamach najaktualniejsze sprawy muzyczne Polski. Brawo!

Nie podobają się p. Józefowiczowi wyjazdy w ciągu roku szkolnego p. Szpinalskiego. Oczywiście wszystko zależy od tego, dokąd kto wyjeżdża. O Szpinalskim wiemy, że wyjeżdża na koncerty do krajów europejskich, do Ameryki, jak się zdarza każdemu wirtuozowi. P. Szeligowski, „który miesiącami przebywa poza uczelnią" jak pisze złośliwie p. Józefowicz, bawił w ciągu 4 ostatnich lat raz jeden w Paryżu w 1936 r. w ciągu 6 tygodni, oczywiście za wiedzą Min. W. R. i O. P. Takie wyjazdy nauczycieli są przewidziane w statutach wszystkich uczelni polskich i mają na celu umożliwienie działalności artystycznej, dokształcania się, poznawania innych metod pracy etc. W pojęciu p. Józefowicza wyjazdy artystyczne i naukowe nie mają sensu i nie są wcale potrzebne. Wystarczy prowincjonalny obskurantyzm, siedzenie w Wilnie i cichutkie, nieodpowiedzialne prowadzenie szkółek muzycznych: oczywiście najwięcej dochodowych.

Jakże przyjdzie nam nazwać stosunek p. Józefowicza do Konsewatorium, jak nie prywatą? Ponieważ nie podobają się p. Józefowiczowi pp. Szpinalski i Szeligowski, nuże jazda na uczelnię, na Bogu ducha winnych nauczycieli i uczniów. Nuże poniżać w opinii instytucję, nuże twierdzić, że białe jest czarne itp. P. Józefowicz potrafi spokojnie napisać, że o zmianach w Konserwatorium w 1935 r. decydowały „zabiegi osób zainteresowanych w usunięciu dawnego dyrektora". Hola Panie Profesorze, lepiej nie upraszczać tej sprawy. Bo gdy przemówią dowody i dokumenty, trudno będzie Panu nadal wychwalać dawne Konserwatorium. Ponadto wznowienie sprawy może być nieprzyjemne dla przyjaciela Pana, b. dyrektora, który dziś rzetelną pracą stara się odrobić dawne błędy. Grupa ludzi, która zmianę w stosunkach przeprowa-

działa, ułożyła jaki taki modus vivendi z b. dyrektorem. Tylko Pan się ani rusz nie może uspokoić i koniecznie chce temu znękanemu człowiekowi zrobić przykrość. Może jednak przestanie już Pan nieodpowiedzialnie ciągnąć za język ludzi, którzy chcą dla dobra spraw muzycznych zapomnieć o tych dawnych historiach i ustalić jakiś ład i porządek w życiu muzycznym Wilna?

irma

Z ORMUZU

W marcu plan objazdów koncertowych ORMUZU obejmował:

Tomaszów Lub., Zamość, Hrubieszów, Puławy, Lublin, Chełm — I. Cywińska, W. Myszkowski i K. Bogacka;

Biała Podlaska, Radzyń, Siedlce, Radom, Solec n/Wisłą — W. Małcużyński (recitale chopinowskie);

Słonim, Baranowicze, Nieśwież, Nowogródek, Lida, Szczuczyn, Grodno, Wołkowysk, Swisłocz — J. Zwidrynówna, M. Zabejda-Sumicki i N. Hornowska;

Wołyń — E. Bender i P. Lewiecki;

Wileńszczyzna — A. Szlemińska i Z. Jeśman;

Łomża — J. Draże, A. Michałowski i N. Hornowska;

Pruszków — H. Adamczykówna, A. Szlemińska, J. Draże, J. Ekier, S. Jarzębski, M. Zabejda-Sumicki, W. Myszkowski, M. Stroiński;

Skierniewice — Orkiestra 18 p.p. pod dyr. Z. Runda, K. Wójcika, S. Janiszewskiego z udziałem W. Małcużyńskiego, S. Hermana.

ZE STOW. MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Programy IX — XI audycji zawierały:

B. Pękiel: „Missa pulcherrima" (Chór im. Szymanowskiego); J. S. Bach: Kantata „Non sa che sia dolore" (R. Zambrzycka), Preludium i fuga a na organy (B. Rutkowski), Suita angielska a na klawesyn (M. Trombini-Kazurowa); G. Böhm: Preludium i fuga na organy; P. Nardini: Sonata skrzypcowa G (J. Draże i J. Lefeld); M. Monn: Koncert wiolonczelowy (1-e wykon.) (Z. Adamska); J. Chr. Bach: Koncert klawesynowy B (J. Wysocka-Ochlewska z tow. zespołu instrum. pod dyr. T. Wilczaka); J. Haydn: Sonata B i Mozart: Sonata F na fortepian (M. Trombini-Kazurowa); Beethoven: Sonata na walt. i fortep.; L. Spohr: Duet na skrzypce i fortep.; Schubert: Impromptus; Brahms: Trio z waltornią Es (Trio Udo Dammert z Monachium).

KRONIKA

POLSKA

WARSZAWA

27 lutego Polskie Tow. Muzyki Współczesnej urządziło konferencję prasową, na której podane były wszystkie informacje dotyczące kwietniowego Festiwalu. Odkładając podanie ostatecznych informacyj o Festiwalu Warszawskim do następnego numeru, tu przytoczymy teraz kilka wiadomości o samym Tow. Muzyki Współczesnej i przepisach dotyczących festiwalów:

Międzynarodowe Tow. Muzyki Współczesnej zostało utworzone przez grono najwybitniejszych muzyków europejskich w Salzburgu w 1922 roku. Statut Towarzystwa, mając na uwadze jako cel zasadniczy — popieranie, propagowanie i pomoc wszelkiego rodzaju dla muzyki współczesnej oraz jej twórców — konkretyzuje działalnośc Towarzystwa przez stwarzanie autonomicznych sekcyj narodowych, których granice ze względów zasadniczych pokrywają się z granicami politycznymi. W ten sposób Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej jest, jak to definiuje punkt pierwszy i drugi statutu „związkiem istniejących lub mających powstać w poszczególnych krajach Towarzystw, które w interesie rozwoju muzyki współczesnej współpracują ze sobą przez utrzymanie stałej wymiany informacyj, przez rozmaite formy pomocy oraz przez coroczne urządzanie festiwalu muzyki współczesnej".

Poza tym, zadaniem każdej poszczególnej Sekcji jest wykonywanie nowych dzieł muzycznych oraz działalność zmierzająca do propagowania w swoim kraju utworów muzyki współczesnej. Poszczególne Sekcje narodowe korzystają z zupełnej niezależności jeżeli chodzi o ich ustrój wewnętrzny, warunki należenia do Towarzystwa oraz o stronę finansową i organizacyjną. Jednym z głównych celów tych Sekcyj jest kultywowanie i rozwijanie odrębnych właściwośc. narodowych charakterystycznych dla muzyki poszczególnych krajów.

Naczelną władzą Towarzystwa jest zebranie delegatów wszystkich sekcyj, zbierające się raz do roku podczas każdorazowego festiwalu muzycznego. Na zebraniu takim każda sekcja ma w głosowaniu prawo jednego głosu. Organem wykonawczym jest centrala Towarzystwa, znajdująca się w Londynie, oraz Prezes i Czterech wiceprezesów wybieranych przez zebranie delegatów.

Dowodem szybkiego rozwoju Towarzystwa jest wciąż wzrastająca liczba sekcyj narodowych.

Ilość sekcyj, wynosząca w r. 1922-im 6, urosła do cyfry 19-tu w r. 1930-ym, a obecnie równa się 25, obejmując terenem swej działalności następujące państwa: Anglia, Argentyna, Australia, Belgia, Bułgaria, Dania, Egipt, Francja, Hiszpania, Holandia, Islandia, Italia, Japonia, Jugosławia, Kolumbia, Kuba, Litwa, Norwegia, Palestyna, Peru, Polska, Szwajcaria, Szwecja, Stany Zjednoczone, Węgry. Organizacja sekcji rumuńskiej jest w toku.

Polska Sekcja Towarzystwa Muzyki Współczesnej powstała w r. 1927-ym z inicjatywy ś. p. Karola Szymanowskiego, i na terenie krajowym pracuje pod nazwą Polskiego Towarzystwa Mu-

zyki Współczesnej. Pierwszym prezesem i dożywotnim prezesem honorowym był Karol Szymanowski.

Doroczne festiwale są organizowane na następujących zasadach: ogólne zebranie delegatów sekcyj Towarzystwa wybiera piecioosobowe Jury, złożone z możliwie najwybitniejszych muzyków z rozmaitych krajów, przy czym żaden kraj nie może być reprezentowany przez więcej aniżeli jednego jurora. Powyższe jury zajmuje się selekcją utworów, które mu nadsyłają poszczególne sekcje po przejściu tych utworów przez jury krajowe, wybierane w łonie każdej poszczególnej sekcji. Selekcja odbywa się w dwuch instancjach, co daje gwarancję wysokiego poziomu artystycznego każdorazowego festiwalu. Oczywiście organizatorzy festiwalu nie mają żadnego wpływu na decyzję jury dotyczącą wyboru poszczególnych utworów. Koszty wykonania na festiwalu wybranych dzieł pon si w części dotyczącej kapelmistrzów, solistów-instrumentalistów i śpiewaków sekcja, która utwór nadesłała, natomiast w części dotyczącej orkiestr, zespołów, strony organizacyjnej, handlowej i reklamowej — ta sekcja, która w danym roku urządza festiwal. Od r. 1922 do r. 1938 odbyło się ogółem 16 dorocznych festiwalów, każdy złożony z pięciu wielkich koncertów, nie licząc oczywiście innych koncertów propagandowych i manifestacyj artystycznych, jakie zawsze urządzają przy okazji festiwalu krajowego sekcje. Festiwale odbyły się dotychczas w następujących miastach: 1923 w Salzburgu, 1924 w Pradze i Salzburgu, 1925 w Pradze i Wenecji, 1926 w Zurychu, 1927 we Frankfurcie nad Menem, 1928 w Siennie, 1929 w Genewie, 1930 w Liège, 1931 w Londynie i Oxfordzie, 1932 w Wiedniu, 1933 w Amsterdamie, 1934 we Florencji, 1935 w Pradze, 1936 w Barcelonie, 1937 w Paryżu, 1938 w Londynie.

*

Warszawskie *Miejskie Koła Śpiewacze*, założone w 1919 r. przez ówczesną Delegację do Spraw Kultury przy warsz. Magistracie — obchodzą w tym roku 20-lecie swej działalności. Liczą one obecnie około 1000 członków, zgrupowanych w 18 zespołach. Koła Śpiewacze przygotowują na obchód swego 20-lecia wykonanie najstarszego oratorium polskiego, odnalezionego w roku ubiegłym, po 100 latach od chwili powstania. Jest nim „Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa" — Józefa *Elsnera*, założyciela Konserwatorium Warszawskiego i nauczyciela Chopina. Będzie ono wykonane w Filharmonii Warszawskiej, w Wielki Czwartek tegoroczny, przez zespół 10-ciu połączonych chórów.

*

W Filharmonii Warsz. odbył się 9 marca obchód, dla uczczenia 30-lecia pracy scenicznej Lucyny Messal.

*

Dr. Adolf *Chybiński*, prof. Uniwersytetu Lwowskiego wydał obecnie pierwszą część I tomu monografii poświęconej Mieczysławowi Karłowiczowi. Wydany obszerny 200-stronicowy tom, noszący podtytuł: Kronika życia artysty i taternika, cz. 1: 1876 — 1901, oparty jest niemal w całości na nieznanych dotychczas źródłach rękopiśmiennych. Dzieło ukazało się nakładem

sekcji im. M. Karłowicza Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

*

Prywatna szkoła muzyczna im. Karola Kurpińskiego z każdym rokiem rozszerza zakres swojej pracy. Ostatnio zbudowane zostały w tej szkole nowe organy, co umożliwia podjęcie pracy nad wykształceniem organistów. Klasa organowa prowadzona jest przez prof. J. Chwedczuka.

BIAŁYSTOK

Muzyka w Białymstoku może być teraz uprawiana lepiej, gdyż nowootwarty Teatr Miejski jest dobrym lokalem Koncertowym. Śpiewała tam miejscowa „Harmonia", odbył się koncert orkiestry miejscowego pułku piechoty, a wielkim wydarzeniem był Ormuzowy koncert Umińskiej i Dygata.

KATOWICE

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach urządziło koncert symfoniczny, który był transmitowany na wszystkie rozgłośnie polskie. Program obejmował utwory Bacha, Beethovena, Elgara i Roussela. Dyrygował koncertem prof. Dymek.

*

W Katowicach wygłosił prelekcję o pieśni śląskiej Dr. J. Reiss. Odczyt był ilustrowany pieśniami z różnych okolic Śląska.

KRAKÓW

Stowarzyszenie Młodych Muzyków, założone w 1931 r., uchwałą ostatniego Walnego Zebrania (29.I. b. r.) — zmieniło swoją nazwę na Stowarzyszenie Munzyków Polskich. Jak widać z nowego statutu Stowarzyszenia — zmiana nazwy nie jest przypadkowa. W artykułach bowiem od 3 do 7 czytamy: „Celem Stowarzyszenia jest rozwijanie działalności artystycznej, polegającej na krzewieniu kultury muzycznej, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki *polskiej*" i „Członkiem zwyczajnym Stowarzyszenia może zostać tylko pełnoletni muzyk, narodowości *polskiej*".

*

W dniu 3 i 4 czerwca odbędzie się w Krakowie zjazd śpiewaczy, połączony z koncertami chórów.

ŁÓDŹ

Wydział Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego w Łodzi organizuje, jak w latach ubiegłych audycje dla młodzieży szkół powszechnych. W tym roku będą one poświęcone muzyce polskiej, romantycznej i operowej. Wykonawcami będą soliści oraz orkiestra Związku Muzyków Chrześcijan.

*

W Łodzi odbył się koncert Warszawskiej Orkiestry Filharmonicznej. Na program złożyły się: koncerty skrzypcowe E-dur Bacha i A-dur Mozarta oraz skrzypcowe Beethovena.

*

Łódzkie Towarzystwo Śpiewacze „Echo" obchodziło niedawno 30-lecie swego istnienia.

POZNAŃ

Tegoroczny Koncert poznańskiego chóru nauczycielskiego, pod dyrekcją Prof. W. Raczkowskiego — poświęcony był wyłącznie utworom kompozytorów polskich. Wykonano utwory Moniusz-

ki, Chmary, Kazury, Maklakiewicza, Maszyńskiego, Mayznera, Rożyckiego, Szeligowskiego i Wiechowicza.

*

14 marca b. r. odbył się w historycznej sali Napoleońskiej, wojew. Poznańskiego wieczór zatytułowany: „Chopin w Wielkopolsce". Wieczór ten nawiązał do tradycji z przed 110 lat, kiedy we wrześniu 1829 r. Chopin dał koncert u ks. Radziwiłłów, w jednej z sal obecnego województwa. W wieczorze obecnym wzięli udział: Stanisław *Wasylewski* i Witold *Hulewicz* jako prelegenci, oraz Henryk *Sztompka.*

*

W Teatrze Polskim wystawiono „Lato w Nohant" Iwaszkiewicza. Partię fortepianową za kulisami (Sonata h moll) odegrał Zygmunt Lisicki.

*

W wydawnictwach muzycznych Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego ukazały się w druku: „Suita orawska" Kasserna na chór męski oraz „Powiewaj wiatreńku" Stanisława Wiechowicza (do słów Porazińskiej) na czterogłosowy chór żeński.

RAWICZ

W początkach marca odbył się tu koncert muzyki polskiej w którym udział wzięli: chór męski „Echo" z Poznania pod batutą Władysława Raczkowskiego, Emma Szabrańska (śpiew), Łucja Młodziejowska (fortepian), Roman Padlewski (skrzypce) i Bronisław Młodziejowski (akompaniament). W programie były utwory chóralne Szopskiego, Noskowskiego, Żeleńskiego, Lachmana, Nowowiejskiego, Galla, Moniuszki, Wallek-Walewskiego oraz Kasserna, pieśni solowe Moniuszki, Noskowskiego, Karłowicza, Szopskiego, Maklakiewicza i Niewiadomskiego, utwory fortepianowe Chopina, Noskowskiego i Szymanowskiego oraz skrzypcowe Młynarskiego, Wieniawskiego i Szymanowskiego. Koncert powtórzono tego samego dnia dla kadetów tamtejszego Korpusu.

SZAMOTUŁY

W połowie marca odbył się w Szamotułach koncert muzyki polskiej w wykonaniu chóru męskiego „Echo" z Poznania pod batutą Władysława Raczkowskiego, oraz Emmy Szabrańskiej (śpiew) i Romana Padlewskiego (skrzypce). W programie zamieszczono utwory chóralne Wallek-Walewskiego, Kasserna, Noskowskiego, Żeleńskiego, Lachmana, Nowowiejskiego i Niewiadomskiego, utwory skrzypcowe Szymanowskiego, Młynarskiego, Wieniawskiego oraz pieśni solowe Maklakiewicza, Karłowicza, Noskowskiego, Szopskiego i Chopina.

TORUŃ

W Toruniu odbył się walny zjazd delegatów *Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego*, na który przybył z ramienia Min. W. R. i O. P. dr. Śledziński oraz przedstawiciele sfer muzycznych z różnych ośrodków Polski. Ze sprawozdania wynika, że Towarzystwo posiada oddziały we wszystkich większych miastach na Pomorzu i rozwija skuteczną działalność. Prezesem P.T.M. wybrany został dotychczasowy kurator towarzystwa p. sędzia Herman. Pierwszym honorowym członkiem P. T. M. wybrano przez aklamację Wojewodę Pomorskiego p. min. Wł. Raczkiewicza.

MUZYKA POLSKA i MUZYCY POLSCY ZAGRANICĄ

Dnia 22 lutego w sali Biblioteki Polskiej w Paryżu odbyła się pierwsza audycja z cyklu, poświęconego muzyce polskiej w różnych okresach. Audycje te, przeznaczone dla publiczności francuskiej, zostały zorganizowane przez Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polskich w paryżu. Każda z tych audycyj (program przewiduje cykl złożony z czterech konferencyj) jest poprzedzona wstępem, oraz ilustrowana przykładami muzycznymi. Pierwsza audycja, o tańcu polskim we Francji w w. XVI i XVII wygłosił dr. Henryk Opieński. Ilustracja muzyczna, złożona z utworów polskich i francuskich omawianego okresu, była wykonana przez zespół pod kierunkiem Kazimierza Koszelińskiego. Utwory klawesynowe i lutniowe, przetransponowane na fortepian wykonał Stefan Kisielewski.

Druga audycja, tematem której była twórczość Chopina, odbyła się dnia 1-go marca. Prelekcję wygłosił prof. Opieński. Licznie zebrana publiczność gorąco przyjęła odczyt znakomitego znawcy Chopina, zwłaszcza iż temat tak często poruszany i zdawałoby się zupełnie wyczerpany potrafił prelegent przedstawić w sposób nowy i ogromnie interesujący. Trzecia konferencja, pióra dra J. Chomińskiego, odbędzie się dn. 22 marca. Cykl zakończy audycja muzyki ludowej polskiej, opracowana przez prof. dra J. Pulikowskiego.

*

Dnia 28 stycznia odbył się w Brooklyn Muzeum, New York, koncert kameralny muzyki polskiej. Koncert ten został zorganizowany przez Federal Music Project ze współudziałem Polish Art Service.

Program zawierał: Pierwszy kwartet smyczkowy Moniuszki, Kwintet fortepianowy Zarembskiego, Suitę skrzypcową Szałowskiego, Melodię Litewską na skrzypce Szeligowskiego, oraz pieśni Chopina, Moniuszki, Kasserna i Szeligowskiego. Wykonawcami byli: Pani Julia Laurence, Martha Thompson; Panowie Roland Carter, Edward Sporar, Stefan Sobolewski i Forum Quartet.

*

Dnia 11 lutego, w Carnegie Hall, w Nowym Yorku, została wykonana po raz pierwszy w Stanach Zjednoczonych Uwertura Antoniego *Szałowskiego.* Utwór był wykonany przez New York Philarharmonic Orchestre, pod dyrekcją Nadi Boulanger. Prasa przyjęła „Uwerturę" bardzo przychylnie.

*

Józef *Turczyński* po sukcesach w Anglii koncertował ostatnio w Szwajcarii i Niemczech. W samym Berlinie wystąpił w tym sezonie czterokrotnie. Ostatni koncert w połowie lutego poświęcony był wyłącznie utworom Chopina.

*

Stanisław *Szpinalski* wyjechał na cykl koncertów do Stanów Zjednoczonych, gdzie będzie grał w Nowym Yorku, Milwaukee i Madison. Program zawiera Koncert F-moll Chopina, oraz utwory fortepianowe Szymanowskiego, Łabuńskiego, Różyckiego, Maciejewskiego i Szeligowskiego.

*

Eugenia *Umińska* koncertowała z ogromnym powodzeniem w Sofii i w Rzymie.

*

Znana skrzypaczka i kompozytorka Grażyna *Bacewicz-Biernacka* wystąpi w Paryżu, w ramach imprez, organizowanych przez Stow. Młodych Muzyków Polskich w Paryżu, z własnym koncertem kompozytorskim.

*

Tadeusz Beval, Ślązak będący obecnie na studiach w Medioianie, wystąpił niedawno w Bari, śpiewając w operze „Fasma", kompozytora Pasquale la Rottela, której libretto osnute jest na naszym powstaniu listopadowym.

*

Jan Kiepura zakończył występy w Nowojorskiej Oporze i obecnie z zespołem Metropolitan Opera odbywa tournée po Stanach Zjednoczonych.

*

Jerzy Czaplicki występował w Chicago w Cyruliku Sewilskim. Partnerką jego była Maria Kurenko, znana z tego, że partje swoje umie w 16 językach.

EGIPT

W rocznicę założenia stacji nadawczej w Kairze, stacje angielskie będą trasmitowały uroczystą audycję w wykonaniu samych artystów wschodnich. Wystąpią przed mikrofonem: tenor Mohamed Abdal-Wahhab, skrzypek, muzułmanin Sami Shawa oraz prezes Konserwatorium Muzyki Orientalnej— Mustafa Bej Ridha.

FRANCJA

Paryska Wielka Opera wystawia operę „La Chartreuse de Parme", osnutą na tekście, zaczerpniętym ze słynnej powieści Stendhala. Muzykę napisali pp. Lunel i Languet.

*

Do repertuaru Wielkiej Opery weszło także wznowienie opery Berlicza „Zdobycie Troi". Dzieło to napisane w 1890 r. jest jakby na pograniczu koncepcji klasycznej i wykonania romantycznego. Jeden z krytyków wyraził się o nim, że jest to „Porwanie Sabinek" namalowane przez Davida, a zretuszowane przez Delacroix.

*

Na Concerts Lamoureux w Paryżu wykonano nowe dzieło Filipa Gaubert „Poemat pól i wsi". Jest to suita orkiestralna z ustępami śpiewanymi do słów Paul Fort'a.

Na tychże koncertach wykonano pieśni młodego muzyka strasburskiego, Roberta Bergmanna: „Chants Frivoles", skomponowane ostatnio do słów Rimbauda, Appolinaire'a i Victora Hugo.

*

Na jednym z ostatnich koncertów w paryskim Konserwatorium wykonano najnowszy utwór laureata Prix de Rome p. Eugeniusza Bozza. Jest to koncert na saksofon z orkiestrą. Saksofon zdobywa sobie obecnie coraz śmielej estradę koncertową. W literaturze muzycznej polskiej mamy także utwór na saksofon z orkiestrą kameralną: „Concertino" Romana Palestra, który będzie wykonany na kwietniowym festiwalu muzyki współczesnej w Warszawie.

ITALIA

Zmarły papież Pius XI interesował się żywo muzyką i był jej znawcą. Jedno z pism publikuje obecnie uwagi Ojca św. o muzyce kościelnej, napisane w liście do przewodniczącego Stowarzyszenia Muzycznego Św. Cecylii z okazji Narodowego włoskiego kon-

gresu muzyki kościelnej. Stwierdza w nim Pius XI, że muzyka kościelna, służąca potrzebom kultu i religii katolickiej winna unikać w technice wszystkiego, coby pozwalało na mieszanie jej ze sztuką świecką. Z techniki nowoczesnej winna brać tylko to, co zostało uznane za zdrowe i służące naprawdę sztuce, a nie będące jedynie pogonią za nowinkami, nieraz bardzo słabymi artystycznie.

JUGOSŁAWIA

Dyrektor opery belgradzkiej p. Matacić dyrygował w paryskiej Opera Comique — przedstawieniami „Werthera" i „Louisy".

NIEMCY

W Niemczech powstała nowa orkiestra, odpowiadająca co do liczebności orkiestrze lipskiego Gewandhausu. Stworzyły ją orkiestry symfoniczne Weimaru i Meiningen, które się zlały w całości pod nazwą Turyngskiej Orkiestry Państwowej. Orkiestra ta przygotowuje się do pierwszych występów we wrześniu b. r.

*

Tegoroczny festiwal Salzburski odbędzie się w czasie od 30 lipca do 6 września. Dyrygować na nim będą K. Böhm, W. Gui, H. Knappertsbusch i Gino Marimuzzi. Obecnie są w toku przygotowania do gruntownej przebudowy gmachu festiwalowego, która ma być ukończona przed rozpoczęciem festiwalu. Przebudowa gmachu będzie dokonana według projektów, których dostarczył prof. Benno v. Arenta, architekt państwowych teatrów niemieckich.

*

W Wiedniu zmarł, w wieku 64 lat Juliusz Bittner, kompozytor szeregu oper, symfonii i pieśni. Z oper jego, do których sam pisywał libretta — jedna zwłaszcza, pt. „Muzykant" — długo utrzymała się na scenie i jeszcze przed kilku laty została wznowiona w wiedeńskiej operze, odnosząc sukces.

*

Wyszła nowa książka o Gustawie Mahlerze. Autorką jej jest wdowa po zmarłym w 1911 r. kompozytorze, Alma Mahler. Zatytułowała ona swoje wspomnienia: „Mein Leben mit Gustaw Mahler". W książce tej znajdują się także, niepublikowane dotąd listy Maklera.

*

Ryszard Strauss napisał pierwszą w życiu muzykę filmową. Jest to walc dla filmu o Monachium, które jak wiadomo jest miejscem urodzenia Ryszarda Straussa.

SZWAJCARIA

Pierwszy międzynarodowy konkurs muzyczny w Genewie, o którym już donosiliśmy — przewiduje dwie eliminacje. W pierwszej z nich, anonimowej — uczestnicy będą grali za parawanem, w drugiej — wybrani już kandydaci wystąpią z „otwartą przyłbicą". Nagrodzeni muzycy dadzą koncert z towarzyszeniem Orchestre Romande, który będzie transmitowany przez radio. Ustanowiono 6 nagród, po 1000 franków: dla najlepszego pianisty i pianistki, skrzypka i skrzypaczki

oraz śpiewaka i śpiewaczki. Cztery dalsze nagrody, po 500 franków przyznane będą za grę na instrumentach dętych. Wreszcie dwie nagrody tysiącfrankowe przeznaczono dla najlepszych szwajcarskich uczestników konkursu. Komitet honorowy, któremu przewodniczyć będzie Paderewski ma składać się z przedstawicieli władz szwajcarskich oraz dyplomatów największych krajów. W kolegium sędziowskim wezmą udział wybitni przedstawiciele życia muzycznego całego świata.

STANY ZJEDNOCZONE

W nowym Yorku odbyła się prapremiera dramatu muzycznego Kurta Weilla (autora „Opery za trzy grosze") — pt. „Knickerbocker Holyday".



Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor: KONSTANTY REGAMEY
Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15